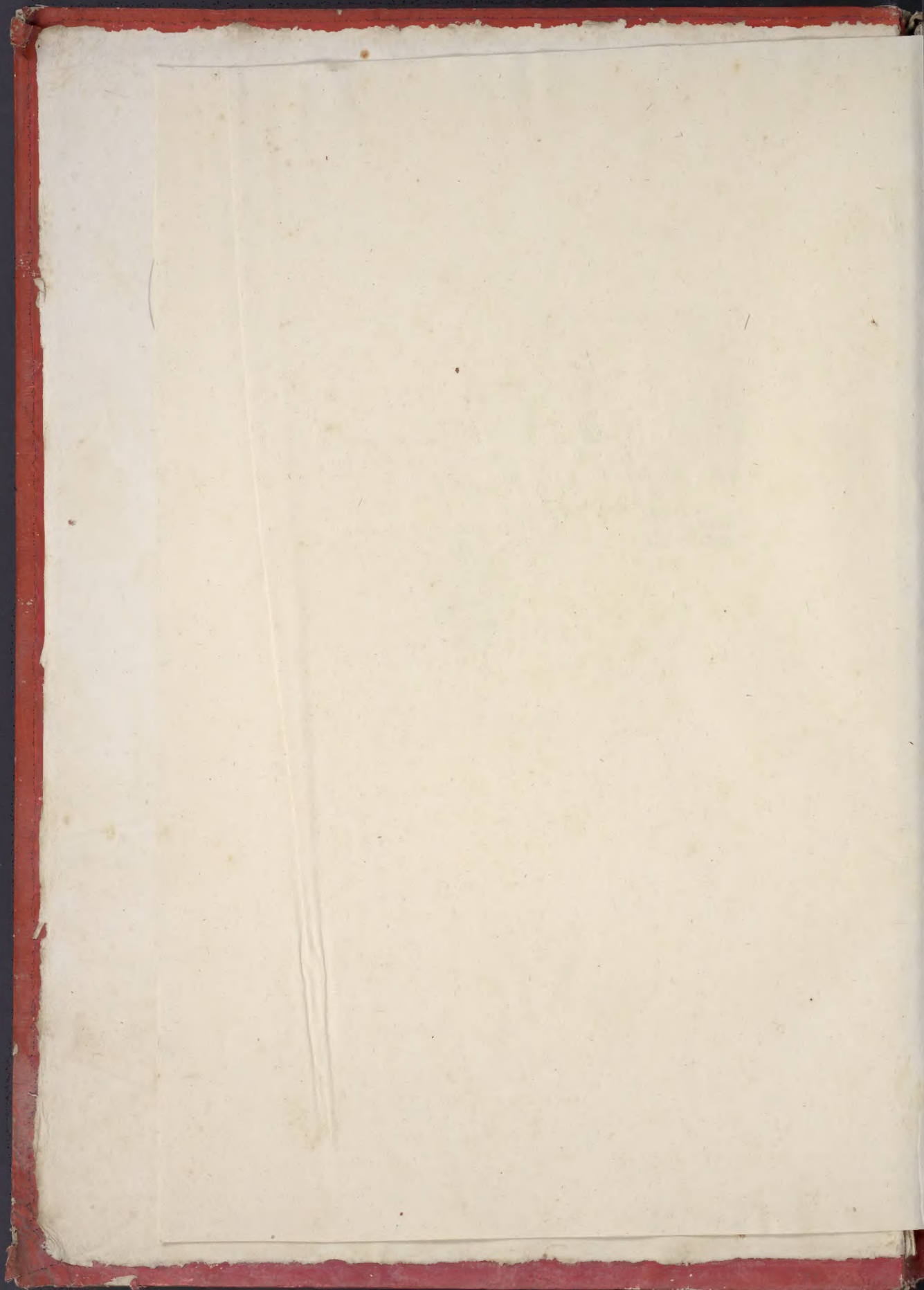
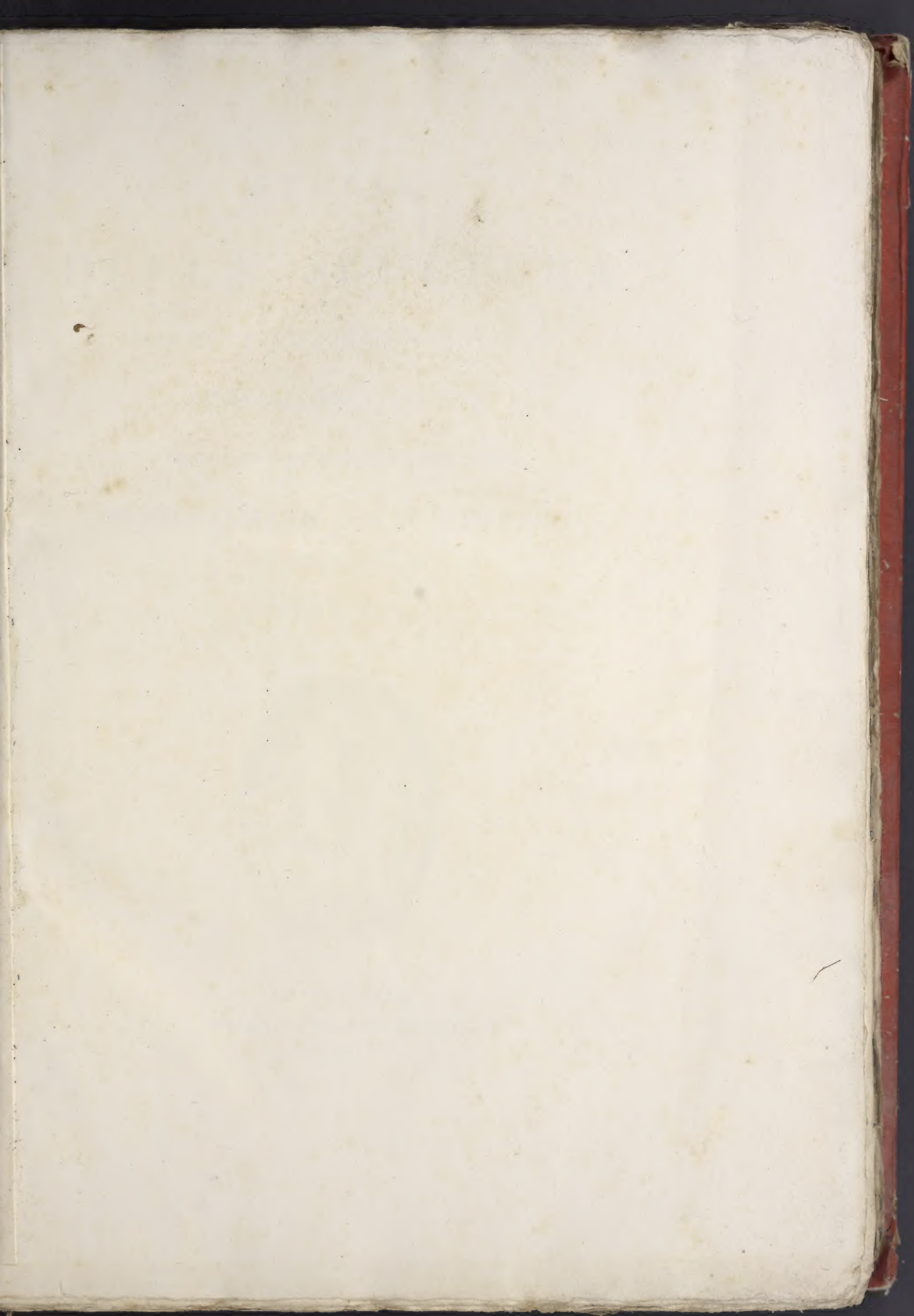
Edizione di venti exemplari
in questa carta

79 Il Fiamingo era lentissimo nel eseguire e le sue opere costavangli anni di lungo lavoro

76 -- Lavorava pel contestabile Colonna molti avori — e legò molta amicizia con Nicolò Pussin

207 Triste trionfo del falso gusto nella musica attuale — al sublime Pacchiarotti, Rubinelli e Crescentini si preferisce David, Crivelli e la Billington — quel canto che all'anima si sente disparve -- Ghorgeggi, volate, trilli, salti, abuso di Semituoni, modulazione repentine e come apopletiche aggruppamento di note — ecco i caratteri del canto che adesso fatalmente prevale — Sacrosanti Licei dell'armonica Partenope se non tenete forte le antiche pratiche vedremo ben presto divenir gotica anche la Musica —

217 Cancellieri ha publicato nel 1813 una operetta, ove descrive le carte Cinesi che ornano il palazzo della villa Valenti = (a Sciarra presso Porta pia) -

STORIA
DELLA SCULTURA

DAL SUO RISORGIMENTO IN ITALIA

SINO AL SECOLO XIX.

PER SERVIRE DI CONTINUAZIONE ALLE OPERE

DI WINKELMANN E DI D' AGINCOURT

VOLUME TERZO

IN VENEZIA
NELL'A TIPOGRAFIA PICOTTI
MDCCCXVIII.

LIBRO SESTO

STATO DELLA SCULTURA

NEL SECOLO DEL BERNINI

EPOCA QUARTA

CAPITOLO PRIMO

STATO D' ITALIA E DEGLI STUDI DAL MDC. AL MDCC.

Nell'epoca tanto famosa che ha preceduto il secolo di cui tentiamo al presente di tratteggiare l'indole ed il carattere, venne all'Italia una gloria veramente sovrana da tutte le belle arti, architettura, scultura, pittura, poesia, eloquenza, musica. Nè fu però senza gloria militare e politica, poich' ebbe capitani di terra e di mare eccellentissimi, e uomini sommi di stato. Si combattè quasi di continuo, e non solamente furono le italiane contrade campo a battaglie sanguinosissime, che bella, e ricca, e perciò sempre da tutti contesa, divenne essa medesima cagione di quelle tante guerre per cui gl'italiani parteggiando cogli stranieri facean dubbia la servitù che uniti avrian potuto evitare. Totalmente passiva nel decimo settimo secolo noi dovremo vederla dominata ed oppressa dagli spagnuoli possessori tranquilli di tanta gran parte quant'è la Lombardia, il regno di Napoli, e la Sicilia, e i minori principi vedere tremando obbedire ai governatori del re di Spagna. Per la grandezza italiana si può dir che dormissero i veneziani, se non quanto andava svegliandoli il Turco coll'assalire i loro stati in Levante; e conviene pur riconoscere che gl' italiani si persuasero talmente della schiavitù fino al punto di spegnere la lor fantasia sì vivace e sì originale, poichè non si smorza la fantasia nelle calamità (le quali furono maggiori nel 500) ma si estingue nella disperazione. Nel 1500 nè l' impero, nè il sacerdozio avevano reso pesante di soverchio quel dispotismo egualmente terribile da qualunque parte propenda, togliendo ogni equilibro politico: e la libertà di cui rimaneva un'ombra lievissima, era l' inestimabile beneficio che riconosceva quel secolo dai caratteri forti ed energici del medio evo.

L'Italia diviene passiva.

Furono inutili tutti gli sforzi per mantenersi in quella grandezza da cui bisognava discendere dopo essere stata l'Italia modello a tutte le nazioni del mondo; mancava il vigore elementare e si oscurava ogni giorno quella grandezza vera di carattere che non si sostiene e non si esprime se non colla forza, e mai coi conati. Il periodo di tempo in cui lo spirito umano e la forza del genio di una nazione sono dotati d' energia straordinaria è sempre di corta durata. La stessa riflessione col suo gelo ammorza il bollore dell' immaginazione: al fuoco dell' invenzione, succede la smania di emulare, e di conoscere, e si finisce pur troppo col freddo e misurato desiderio dell' imitazione. Quel fatalissimo spirito di analisi veramente stringe ogni cuore,

L'Italia decade dall' originalità.

inceppa il genio, e detta le regole d'ogni genere di produzioni appunto quando la facoltà d'inventarle è già spenta. Allorchè gli Arabi si resero servili alle dottrine d'Aristotele perdettero tutto il fuoco del loro ingegno, nel modo istesso che dovrem vedere i popoli meridionali delle epoche chè prendiamo a descrivere, i quali in luogo di consultare nella loro arte poetica o nelle altre loro liberali produzioni la religione, i costumi, il carattere nazionale, non presero di mira che gli antichi loro predecessori, siccome i popoli del Nord per sottomettersi a leggi di letteratura straniera estinsero lo spirito che tanto era lor proprio e naturale. Vano è per conseguenza attendere da questo secolo e in tale stato di cose alcuna di quelle produzioni che si possono dire inspirate, nelle quali la forza della immaginazione e dell'invenzione spingono il genio al suo scopo senza calcolar sugli effetti, senza imporre alcuna regola o aver altra guida che la propria superiorità.

Ma dopo estinta l'originalità degli ingegni, e dopo che la stessa maniera di osservare fù assoggettata all'osservazione, e si sottopose a regole l'arte medesima di prescriverle, convien pur troppo riconoscere che essendo l'inferiorità nelle opere di genio contemporanea a tanto aumento di scoperte e di cognizioni, appunto dal plauso che meritarono queste dottrine derivò il motivo più fatale a quella decadenza che nelle arti dovrem riconoscere. Quel secolo in cui da tanti fenomeni della natura si vide cadere il velo misterioso, che pareva nasconderli all'umano intendimento ricevette un possentissimo allettamento, e parve non poter ammantarsi d'altro splendore che della novità; cosicchè fatalmente credendosi che questa in tutte le cose esser dovesse l'unico pregio, delirarono cercando novità i poeti, e novità più degli altri artisti stoltamente gli scultori: poichè qual novità lodevole può mai dar l'imitazione della natura quando l'arte sia giunta alla sua perfezione? Vennero bensì più presto derisi e corretti i deliri poetici, e vidersi quelli delle altre arti progredire smaniosamente in cerca sempre di nuovi modi, osservando la natura senza più imitarla, venerando le antichità senza più farvi alcuno studio, ed errando sempre fra modi strani sui quali le scuole non potevano convenire senz'avere un vero fascino agli occhi che diriggesse l'andamento di questi studi all'opposto della verità, e del buon senso. Nè già applicando le nostre riflessioni alle circostanze che accompagnano questa specie di fatale aberrazione dal buon sentiero nelle arti, vale il riflettere che il movimento non può sempre mantenere la medesima direzione qualora lo spirito toccando ad un limite, la reazione diventa una conseguenza dell'azione; ciò sarebbe escusabile se in quest'epoca fosse rimasta altra via non tentata per la quale aprire una nuova direzione a questi studi, come accadde tra il secolo di Pericle, e quello di Alessandro: nel primo le arti emersero somme per opera di Fidia che dalla religione avea tratto tutta la sublimità ideale, e avea

eretti i colossi alle primarie divinità dell'Olimpo; e il gran deviamento delle arti nell'epoca susseguente portato da Lisippo fu diretto per intentato cammino a un diverso genere d'imitazione, servendo alla gloria militare e alla politica, cosicchè i colossi dei numi si rimpiazzarono dai colossi de' capitani, e de'trionfatori. Ma in quest'epoca di cui entriamo a trattare, la religione, e la politica avevano già dato argomento a tutti gli artisti, e i due volumi della nostra storia che precedono hanno prodotto i documenti parlanti che la scultura aveva dedicati allo splendore del tempio e del trono i più laboriosi suoi esercizj, cosicchè per la novità di cui fu smania non s'aperse altra via che la stravaganza. Sarebbe egli mai possibile che i capi d'opera già prodotti, essendo spesso cagione che non ne vengano più generati, e conoscendosi, che la discesa proviene dall'esser prima saliti, siasi riconosciuta grave difficoltà nel poter venire a contesa col merito delle già note produzioni, e perciò siasi con mal consiglio cercata una strada diversa ad oggetto di non dar luogo a confronti? È bensì vero che chi prende di mira la perfezione d'un'arte per quanto fallace sia la direzione che segue, crede il più spesso che la sua produzione non ceda in merito alle antecedenti, ma se non in tutto, potrebbe darsi che questo motivo avesse contribuito in unione con molte altre cause a un deviamento, sul quale ci converrà di quando in quando arrestarci per indagarne quanto più sia possibile i motivi e gli effetti.

Non fu pace in Italia.

Tutti coloro che credono indubitata la prosperità delle Arti nella continuazion della pace e della sicurezza, scorrendo la storia di questo secolo dovranno ben convincersi del contrario, poichè quegli ingegni che non temettero i marziali fragori ed emersero grandissimi in mezzo al teatro delle guerre e delle discordie, languirono affatto all'ombra dei pallidi ulivi del secolo XVII. Non poterono dirsi in Italia guerre in quel secolo, e se ne furono pur anche che meritassero questo nome, passivi spettatori gl'italiani videro gli stranieri sul loro suolo combatter la preda già prima sommessa. Napoli e la Sicilia non videro che ribellioni come quella di Masaniello suscitata nel 1647 e l'altra nel 1674 di Messina, per cui la città durò quattro anni soggetta a Luigi XIV; tumulti fatali a tutti, o ne fossero autori, o innocenti, utili a nessuno, e alla gloria d'Italia non certamente diretti.

Regni delle Sicilie.

Corte di Roma.

La sedia pontificale non fu più calcata da' Giulii, e da' Leoni che tanta parte nelle cose d'Italia avevano presa, e tenendosi lunge da ogni partito i loro successori, attesero all'ingrandimento della lor capitale e alla prosperità delle loro famiglie, come Urbano VIII. nel lungo pontificato di 21 anni, e Innocenzo X. i quali fecero dimenticare i pregi di cui non andavano privi, l'uno pel soverchio ingrandimento accordato ai nepoti, l'altro pel troppo favore concesso a D. Olimpia sua cognata, di cui levossi tanto rumore. Amarono in generale le arti e non trascurarono occasione per mostrare magnificenza,

ma la protezione accordata a questi studi fu singolarmente in Roma diretta a sinistro, poichè dando sopra esse troppo forte e lungo dominio ad un solo, che fu Lorenzo Bernini, può dirsi che un tal favore rivolse in tirannia quella libertà di cui tanto le arti abbisognano; della quale avrem luogo a conoscere i funestissimi effetti.

La Toscana

La Toscana più felice e più lieta per il paterno regime di Ferdinando II. non degenere dagli avi e protettore d' ogni studio e d'ogni talento, e di Cosimo III. succeduto al padre, fu governata da due principi per l'intera durata d'un secolo, senza soffrire alcuna commozione o cangiamento che ne turbasse la pace tranquilla. Dagli altri principi poco favore ebber le arti; la corte sì gentile di Urbino, delle cui residue affettuose memorie tanta consolazione ritraggono i nostri studi, fu inghiottita negli stati ecclesiastici. Quella di Mantova fu grandemente funestata dall'atrocissima guerra di successione, e dopo la desolazione sofferta della peste fu sottoposta all'ingordigia e alla brutalità dei vincitori nel sacco del 1630; cosicchè in vano si cercano in quel non più risorto paese gli avvanzi delle preziosità che avevano a gara raccolte e i Gonzaghi, e gli altri agiati cittadini ad esempio dei principi, divenuto allora pasto di rapina o di fiamme. Nè risorger poteva più quel Ducato, poichè se alle militari sventure le virtù porgono rimedio e conforto, e la temperanza dei principi è l'esempio il più edificante nella miseria pubblica, animando il coraggio e le forze morali; i vizj al contrario avviliscono il trono, e attirano l'indignazione dei popoli. Così fu allor dei Gonzaghi, l' ultimo dei quali spogliato dei suoi stati morì inonorato senza prole in Padova.

Altre piccole corti d'Italia.

G i Estensi.

Gli Estensi espulsi da Ferrara restrinsero il loro dominio agli stati di Modena e di Reggio, e tralignati dalla grandezza dei Leonelli, dei Borsi, e degli Alfonsi non primeggiarono più fra le corti italiane, e cessarono di rivaleggiare in munificenza e in isplendore colla famiglia Medicea. Tassoni scrittore elegante e spiritoso, forse il migliore nel principio di questo secolo, trovò si poca protezione a quella corte, che rappresentato con un fico in mano, pose questo distico sotto il proprio ritratto inciso in fronte al suo Poema:

Dextera cur ficum quaeris mea gestet inanem?
Longi operis merces hec fuit, aula dedit.

I Farnesi.

I Farnesi in Parma non eguagliarono la magnanimità di Alessandro, e Ranuccio che gli succedette antepose il terrore all'amor de'suoi sudditi, dal cui mal provido consiglio amarissime vennero le conseguenze allo stato. Non pertanto a questo più tiranno che padre dei popoli, dobbiamo in Parma il più bel teatro che si fosse allora veduto, e che forse non ebbe in magnificenza l'eguale, costrutto dall'Aleotti architetto ingegnosissimo che visse tra il finire d'un secolo e il cominciare dell'altro. Si estinse poi questa stirpe decadendo graduatamente dalla sua gloria, quasi nello stesso tempo che la Medicea.

Il Piemonte

Meno pacifico il Piemonte si tenne di frequente sull'armi però senza influire a variare il destino d'Italia. Carlo Emanuello, e Vittorio Amadeo non sono in quella famiglia certamente nomi oscuri di gloria, e il primo specialmente trattenevasi di continuo fra i dotti dell'età sua dei quali era frequente la corte e la reale sua mensa, cosicchè parlando il Tassoni dell' accoglienza ricevuta in Piemonte ci lasciò memoria come *quel Duca desinava circondato da cinquanta o sessanta tra Vescovi, Cavalieri, Matematici, Medici, e Letterati coi quali discorreva variamente secondo la professione di ciascheduno, e certo con prontezza e vivacità mirabile d'ingegno, perciocchè o si trattasse d'istoria, o di poesia, o di medicina, o d'astronomia, o d'alchimia, o di guerra, o di qualunque altra professione, di tutto discorreva molto sensatamente e con varie lingue*. Nè di sole lettere e gravi studi si dilettò, chè seguendo le idee del padre Emanuel Filiberto condusse ad esecuzione gli edifizj da lui compiti, e Federico Zuccaro a lui intitolò *l'Idea de' pittori, scultori, e architetti* parlando in essa dell'incominciata galleria, e narra come lo stesso Duca si dilettasse disegnar di sua mano molte delle figure che in essa dovevano esser dipinte.

La Repubblica Veneziana.

I veneziani si mantennero in pace coi principi vicini, e qualche breve dissapore non condusse a conseguenze importanti. Le loro armi furono sempre dirette contro il Turco in una tenzone troppo diseguale; non assistiti dagli alleati, e abbandonati alle sole loro forze, finirono col cedere ai barbari i floridi regni di Candia. Non datano da quest'epoca opere insigni o protezion clamorosa accordata alle arti; e al più l'amor dei privati per gli studi fece conoscere non essere in questa bella parte d'Italia affatto spento, sebbene di molto illanguidito, il fuoco di Minerva. L'egregio patrizio Domenico Molin si meritò dalla storia d'essere registrato fra' mecenati più chiari.

La Repubblica di Genova.

I genovesi ebbero qualche dissidio co' vicini, e sostennero qualche guerra per la gara di protezione che a loro con troppa liberalità volevano accordare quando la Spagna e quando la Francia. Il bombardamento che soffersero nel 1684, e la sommissione del doge Imperiali che con quattro senatori dovette portarsi in Francia per attestare a quel monarca l'umiliante cordoglio della repubblica d'essere incorsa nel suo sdegno, fa conoscere lo stato infelice degl' italiani in quest'epoca.

Le Università.

Le università si sostennero, e gli studi si diffusero grandemente per quel che riguarda le scienze, ma insterilirono nelle arti e nelle lettere. Le calamità e le guerre del 1500 non impedirono le animatissime pitture e le caldissime poesie, e produssero le più eloquenti storie che il mondo abbia lette dappoichè Tacito andò sotterra; ma nel 600 non è una storia che di eloquenza possa pregiarsi, cioè che appartenga al regno delle belle arti. Fra tutti questi principali paesi d' Italia osservavasi un fenomeno di specie

singolare nella città di Bologna, poichè non da favor di principi, ma da sola potenza di privati ingegni ebbe una meravigliosa scuola di pittura, scuola nondimeno più di studio ed arte, che d'inventiva, sul qual fenomeno avrem luogo a parlare: ma la scultura non potè durante il corso di quest' epoca più racquistare alcun de' suoi diritti, e primeggiare sulle altre arti, sugli altri studi; anzi parve che nel suo declinare essa volgesse rapidamente così alla decadenza, che le altre arti d'imitazione più lentamente le venissero dietro, e non cadessero sì tosto in tanta oscurità.

La Francia.

L'Italia non tenne più sola il regno delle arti che parve dilatarsi o forse transferirsi altrove se non con più vaglia, certamente con più grido e fortuna, poichè la Francia felice pel regno del gran Luigi, le cui virtù posero i Turenna e i Condè alla testa delle sue armate, i Louvois nei consigli, e i Colbert alle finanze, seppe meritarsi dalle altre nazioni quel grado di ammirazione, ch'essa aveva fino allor tribuita agli italiani, suoi veri e soli institutori in questi studi. Amate e protette grandemente le arti, vedevasi quel magnanimo re circondato da' primi ingegni del secolo, fondare le grandi accademie, incoraggiare le grandi intraprese, e non solo favorire i Boileau, i Moliere, i Racine, e quella folla d'autori che meritamente diedero nome a quel secolo, ma riconoscere che il nome francese era onorato dalle opere di Mignard, di le Sueur, di le Brun, dalle statue di Girardon e di Puget, e dagli edificj di Mansard, e di Perrault.

Serva egualmente pur troppo e ingloriosa l'Italia nella politica, si cuoprì di vergogna, spettatrice indolente delle guerre tra francesi e tedeschi, non partecipando che ai danni d'ogni contrasto di successioni; maggior male per la sua riputazione che per la sua vegetativa felicità: e quindi incalcolabile danno venne alle arti, che dalla gloria vera, più che dalla indolente prosperità delle nazioni trassero sempre grandissimo incitamento.

Non ebbe onore dalla letteratura, chè gli scrittori, e singolarmente i poeti la fecero ridicola colle loro stranezze. Tutta la gloria e grandissima dell' Italia in quel secolo le venne dalla filosofia; e per poco giudizio degl' Italiani da quella gloria furono indotti in errore, e in dispregio gli artisti. Ma però, ad onta di ogni tristissima conseguenza per le arti, deve conoscersi che il risorgimento della filosofia e della matematica venne unicamente per opera degl' Italiani che illuminarono il mondo intero; e se dopo i primi ingegni che si applicarono a queste facoltà vi furono presso le altre nazioni insigni uomini che le ampliarono e levarono altissimo grido, ognuno conoscerà che alle invenzioni non è difficile aggiungere, che il primo passo nelle cose astruse e difficili è quello che importa e decide, e che dopo di Galileo la grandezza del nome di Neuton può riguardarsi come una conseguenza legittima di quello splendore da cui era stato preceduto in Italia. E tanto maggiormente fu

Progressi della filosofia.

meravigliosa ed elevata la gloria di Galileo quanto erano più buje le tenebre che toglievano ogni vera luce dalle verità filosofiche: fede ne fanno le strane vicende e persecuzioni subite da questo filosofo nello sviluppare quelle medesime verità che aveva riconosciute anche Copernico; vicende che dai posteri non sarebber credute senza l'autenticità della storia. Il Telescopio, l'applicazione del pendolo semplice nelle osservazioni astronomiche, il compasso di proporzione, la bilancia idrostatica, e molte altre utili applicazioni e scoperte, che che ne dicano tanti scrittori gelosi della gloria d'Italia e ingiusti nell'attribuire il vero merito a' primi inventori, appartengono a Galileo. Calcolatore del moto degli astri, scuopritore dei satelliti di Giove, precursore della cognizione dell'anello di Saturno, verificatore dei corpi Lunari, delle macchie del Sole, e di tante altre verità astronomiche, e matematiche aperse un nuovo campo a tutti gl'indagatori dell'economia mondiale. Nello stesso modo i campi vastissimi delle verità e delle leggi meccaniche tutti abbracciando successe, che le pratiche posteriori nel condurre ad esecuzione con macchine più perfette le cose che Galileo aveva semplicemente indicate o asserite, e parevano astratte, e insussistenti, diedero a conoscere come avesse egli colto nel segno, non altro mancando talvolta che il meccanismo materiale per metterle a portata del convincimento di tutti.

Galileo.

La Toscana che aveva veduto spegnersi in Michelangelo il luminare delle arti, vide nello stesso giorno sorgere in Galileo quella face che toglier doveva dalle tenebre il mondo, e lo scettro del genio, scrisse un autore Francese, che per sessant'anni erasi sostenuto dall'immortale autore del sepolcro di Giulio II, del giudizio nella sistina e della cupola di s. Pietro, fu impugnato dal filosofo scuopritore delle leggi del moto e della gravità, che riguardando con diletto le arti, ne avrebbe fors'anche fatto l' occupazion principale, se le circostanze non fossersi intieramente cangiate.

Da questa profondissima e dottissima scuola vennero il Castelli, il Cavalieri, il Torricelli, il Viviani, il Borelli, che tutte le leggi svolgendo del moto e della gravità, fecero fare alla statica e all'idraulica rapidissimi progressi; all'ultima delle quali scienze tanto splendore apportò Domenico Guglielmini profondamente instruito dagli ottimi institutori Geminiano Montanari, e Marcello Malpighi. Ma più di tutto fu allora osservabile il grande ardimento che il genio filosofico di Galileo inspirò negli altri italiani per portare senza trepidazione lo sguardo ed il calcolo nella scienza astronomica. Vincenzo Renieri, Giambattista Riccioli, e Francesco Maria Grimaldi avrebbero bastato ad illustrare questa età, se Gio: Domenico Cassini non fosse venuto per così dire a quasi disputare nell'astronomia il primato al Galileo; uomo di così raro ingegno che chiamato dal re di

Altri Matematici.

Francia a decoro degli studi, fu d'uopo che il gran Colbert impegnasse ogni sua autorevole mediazione e influenza per trattenerlo.

Mentre così si andava dileguando l'ignoranza dei fenomeni e delle leggi della natura, e la fisica impiegava le sue indagini più diligenti per discuoprire coll'analisi degli effetti una gran parte delle cause motrici, il cardinal Leopoldo de Medici seguendo gli eccitamenti e le predisposizioni date da Ferdinando II. suo fratello diedesi cura di riunire nel suo palazzo quel tanto insigne consesso di uomini dotti conosciuti sotto il nome di Accademia del Cimento, il cui principio data dal 1657, e di cui non si compianse mai abbastanza la brevissima durata; accademia che per vaglia d'uomini chiarissimi che la composero non fu ad alcuna seconda; fra' quali suonano ancora famosi Alessandro Marsigli, Vincenzo Viviani, Francesco Redi, Lorenzo Magalotti con molti altri coltissimi e diligentissimi esperimentatori.

Accademia del Cimento.

Lunghissima opera sarebbe se gli autori più chiari in ogni ramo di elette scienze si volessero quì nominare, e non omettere i nomi di tutti coloro che le scientifiche cognizioni applicarono all'arte di edificare tanto civile che militare. Le memorie sull'arte del guereggiare che lasciò Raimondo Montecucoli oltre che attestano la copia de'suoi talenti militari, fanno amplissima fede dell'estensione in cui si conoscevano le scienze, e la matematica più particolarmente. Ma finchè l'Italia ebbe petti coraggiosi e valor vero non eravi chi le leggi di guerra così dottamente dettasse, siccome quando si componevan poemi inspirati dal genio non si spiegavano nelle scuole i canoni dell'Epopea. Misera instituzione e vana lusinga fia quella di salvare la patria, o sperare di sollevarsi colla sublimità d'Omero o di Pindaro, medianti i soli precetti della milizia o le leggi del Poema e dell'Oda.

Arte Militare.

La fama dei filosofi si andava così ampliando meritamente per le mirabili cose nuove, che ogni giorno colla sottigliezza del raziocinio, o mediante il tentare degli esperimenti andavan trovando; e di quì però si conosce derivar la smania troppo impaziente di quella novità difficilmente scusabile che divenne il primo e il più ricercato pregio di tutte le cose.

La semplicità dello stile che è inseparabile tanto dalla grazia quanto dalla sublimità, cominciò a credersi dagli scrittori cosa comune, e triviale; il giungere rapidamente all'espressione del soggetto parve trito e volgare; i concetti e le arguzie andarono in voga, e tutta la forza dell'ingegno si ridusse a trovar modi non usati e ricercati facendosi un merito d'ogni tortuosa ed ardita maniera di esprimere con novità persino gli affetti dell'anima. I semi di questi modi cominciarono a vedersi nell'epoca precedente quando alcuni classici scrittori si permisero diverse volte di scherzare sul vario significato e sulla giacitura delle parole, siccome nel disegno delle ultime opere dei grandi artisti, e in ispecie di Michelangelo, si potè prevedere ciò che succeder doveva, quando

Letteratura.

cioè parve freddo e poco espressivo l'atteggiar le figure semplicemente, e il risentir con dolcezza lontana da tutta esagerazione ogni contorno. L'ampolloso, il gigantesco, il magnifico e la ridondanza degli ornamenti finirono coll' invadere i diritti della verità nell'imitazione. Le opere di disegno e più particolarmente quelle di scultura furono come le produzioni letterarie, e si fece peggio con un eccesso di mezzi straordinarj, dopo che le arti erano al colmo, di quello che quando nel loro risorgimento pargoleggiavano. Pare che fosse nato un raffredamento universale e che abbisognasse un incendio invece d'una scintilla per avvivare il genio dell'arte, e sarebbesi creduto che agli ottusi palati del secolo XVII non bastassero più le soavi velicazioni, ma fosse necessario l'irritarli colle più strane e più violenti sensazioni.

Poesia.

Non vanta l'italiana poesia in questo secolo un autore che possa chiamarsi classico e purgato di stile. I poemetti e le canzoni del Chiabrera non sono i modelli più sicuri dello scrivere, ma non ostante non peccano di tutta quella corruzione di gusto che si riconosce nelle opere degli altri scrittori che vennero dopo di lui. Partecipa egli ancora della castigatezza dell'età precedente, e debbe anzi essere collocato tra le due epoche. La freschezza delle sue immagini poetiche, e l'armonia del suo stile se non hanno meritato a questo autore un posto primario nel Parnaso italiano, e se l'oda ch'egli scrisse non partecipa del fuoco di quelle di Pindaro e del magistero di quelle d'Orazio, non pertanto si mantiene lontano da quelle cadute fatali che successero agli alti voli del poetare del Marini, del Testi, del Guidi, e degli altri di quella scuola. La natura non fu ritrosa in produrre ingegni spontanei, e in dare a loro forza d'immaginare, ma peccarono tutti di falso, nè si può enumerare un poema, un componimento da registrare fra i modelli della perfezione. Lo stesso Chiabrera soleva dire *ch'ei seguìa l'esempio di Cristoforo Colombo suo concittadino, ch'egli voleva trovar nuovo mondo, o affogare ec.*; ma non riescì meglio però nei tanti modi di poesia da lui tentati quanto in quelli ove, non ingolfandosi nella novità, prese a modello la greca eleganza.

Il Marini ebbe più forza d'ingegno, ma non conobbe freno alle idee, e alle immagini, siccome nol pose alla licenza; il Guidi fu nobile scrittore, ed al Zappi non mancarono bei modi se non che furono un po' ricercati. Nessuno attinse alla Pindarica sublimità quanto Fulvio Testi; dal fuoco più vivace dell'oda fatalmente precipita talvolta in concettose espressioni, che gelano il leggitore, ma non al segno di dimenticare le bellezze di cui abbonda il suo stile. Il Filicaja, il Menzini, il Lemene, e cento altri scrissero copiosamente, ma le bellezze originali si perdono in troppa zizania, perchè la storia debba tener conto delle loro produzioni in confronto di quelle che illustrarono le epoche precedenti. Il Baldovini prete fiorentino toccò più d'ogni altro il segno dell'originalità nel suo lamento di Cecco da Varlungo. La novità di

quella produzione anzicchè peccare di falso fu modellata quasi letteralmente sulle semplici querimonie d'un villico amatore, e senza vagare nelle stravaganze dell'immaginazione si propose un più sicuro effetto eccitando la sensibilità.

Anche il Redi meritò d'essere riguardato egli pure come uno scrittore originale, sebbene tutto il merito consista nell'immaginazione, e nelle opere sue il cuore non abbia mai parte alcuna. Siccome al Ricciardetto sarebbesi assegnato un posto più alto, ove non fossero i primi seggi stati occupati nell'epoca precedente dall'Ariosto e dal Tasso: ma il modo scherzevole e senza pretesa con cui fu esteso questo poema lo mise al coperto dalla censura; e non venne a sfida colle più classiche produzioni, preferendo di brillare in una seconda sfera, piuttosto che esporsi ad esser ecclissato fra i luminari che gli avevano aperta la strada.

Non senza fortuna fu anche la novità che presero a norma dei loro poemi eroicomici Alessandro Tassoni, e Francesco Bracciolini. Ma a questa unione dei due modi, che a lungo qualche volta stancano ed irritano, non potevano consecrarsi che genj satirici, i quali secondo un disegno bizzarro tessendo le fila del loro lavoro, non si elevano mai alla meta che è riservata a' veri genj inventori. La parodia non s'intende senza che preesistino i grandi modelli, che i posteri imitano di rado e sfigurano di frequenti; e in questo difficil modo e libero di poetare soli rimasero Tassoni e Bracciolini fra quanti tentarono di raggiungerli senza successo; quando anzi non sia opinione più ricevuta in Italia l'accordarsi alla Secchia rapita il primato, rimanendo lo scherno degli Dei più polveroso e negletto di quella, e accompagnato al Malmantile racquistato di Lorenzo Lippi, altro poema eroicomico di quella età.

Da questi mediocri ingegni non potè certamente venire alle arti d'imitazione alcuna scossa che le rilevasse da quel languore del quale pareva minacciarle il finire del secolo XVI; e veramente obbrobrioso fra le memorie italiane è il plauso che ottennero Claudio Achillini e Girolamo Preti, le cui poesie debbono collocarsi nel vortice dei delirj umani. Noi non diremo che costoro prendessero ad esempio alcuni modi francesi che si fecer comuni pur troppo anche in Italia, nè che lo splendore con cui il cardinale di Richelieu ricompensò i pazzi versi dell'Achillini venisse dal gusto già prima depravato di quel ministro, ma gioverà ricordare (senza però mai scusarne gl' imitatori) che nel poema intitolato *la semaine ou les sept jours de la Creation* di Guglielmo da Barras francese morto nel 1590, il sole vien detto *il Duca delle Candele*, il vento *il Postiglione d'Eolo*, il tuono *il Tamburro degli Dei*; espressioni tutte che di molt' anni precedono il sudore *dei fuochi* nella *preparazion dei metalli*, e le altre brutture di cui lordarono le fonti Castalie i due sovraccitati poeti bolognesi.

Nessuna maraviglia per conseguenza se lo stato di tanta abbiezione in cui

trovavansi le lettere contribuì a strascinare le arti verso quella corruzione da cui si vedevano già minacciate. Non fu questa la prima volta nel giro delle storie che si vedessero modificarsi le une secondo le altre per vicendevoli impulsioni. Un motivo evidente dell'analogia che passa tra il gusto delle arti e quello delle lettere si notò anche con tanta evidenza in quei secoli, nei quali la cultura degli arabi supplì all' immensa ignoranza in cui era sepolta tutta l'Europa. Come le loro lettere costruirono i loro edifizj, dei quali riempirono la Sicilia, e la Spagna, diffondendo prima presso i normani, poi presso gli altri popoli quei strani modi di edificare in tutta l' Europa. Il loro gusto orientale caratterizzato dall'abuso delle immagini e dell'ingegno, faceva loro riescire insipida e fredda la poesia de'greci; e fra i libri ch'essi quasi con culto superstizioso tradussero, presso che nessuno dei classici meritò l' onore d' una versione. Omero, Sofocle, Pindaro non si riscontrano fra le traduzioni degli arabi, i quali non possono venire a confronto de'loro poeti. Gli arabi preferirono immagini più gigantesche e più ardite, vollero più sorprendere a forza d'immaginazione, che commuovere, e opprimendo col lusso e la ricchezza dei pensieri, e l'ampollosità delle frasi, non credettero mai superfluo nulla di ciò che riputavasi per bello, sopraccaricando di similitudini e d' immagini ogni lor produzione. Così fu delle loro arti, ove il lusso immenso della materia veniva superato dalla squisitezza di un tal lavoro, che diventava tormento incessante per la mano che lo eseguiva, ed era perenne cagion di vertigine per l' occhio che doveva comprenderne i tortuosi raggiri, le parti accessorie, i sopraccaricati meandri, le foglie, le volute, gli arabeschi d'ogni genere, necessariamente destinati a bandire da ogni produzione l'aurea semplicità e quel dolce riposo sì caro alle arti, ove sembra che il genio si rinfreschi, prendendo maggior lena a' suoi voli. Non pare neppur che gli studj di questo secolo degnassero applicarsi alle versioni dei classici, le migliori fra le quali portano la data de' tempi anteriori, o bisogna cercarle fra i moderni: mai più si vide meno originalità nelle arti unita a tanta smania di essere originali. La sola musica si avvanzò, e molto giovolle Giambattista Doni colla sua greca erudizione. La politica non fu intesa, e si pescavano inutilmente gli arcani dogmi della medesima lambiccando Tacito il più semplice degli scrittori.

Stato delle arti.

La stessa razza degli uomini si osserva in questo secolo esser molto degradata di bellezza in Italia dalla stirpe precedente, e basta guardare i ritratti in gran copia esistenti in tele e in marmi dell'uno e dell' altro secolo per esserne convinti, riscontrandosi le teste molto più quadrate e tanto più rare le belle ovali forme del cinquecento.

Specie umana affievolita.

Di questo facilmente la storia dei disastri italiani può spiegare le cause, giacchè a mano a mano che si stazionarono tranquillamente fra noi le nazioni straniere, vi portarono ben altro che semplici costumanze; ma giunsero

colla degenerazione delle progenie ad alterare ogni esterno modo, ogni foggia, ogni abitudine, ogni bisogno in maniera prima da noi sconosciuta. Divennero quindi le forme de'vestimenti ancora più disgraziate, e infelici quei monumenti che ne conservarono in rilievo le miserabili caricature incompatibili coll'arte dello scarpello; e ciò che è peggio in aggiunta a tanto discapito si è, che tutto il secolo ebbe maggiore ferocia di costumi, cosicchè le non rare emulazioni tra pittori e poeti, vennero più spesso alla pistola, e al coltello.

Vaghezza prenderebbe naturalmente ad ognuno esaminando lo stato di questo secolo, di conoscere i motivi pei quali la scultura peggiorasse più evidentemente della pittura, e perchè quella non riescì ad avere un Guido, un Albano, un Domenichino, un Caracci, un Guercino; su di che quand' anche non si giungesse a sciogliere perfettamente il quesito, possonsi fare alcune riflessioni.

Stato della Pittura in Bologna.

La scuola bolognese cui tutti appartengono questi rinomatissimi artisti che abbiamo nominati, non aveva prodotto che il solo Francesco Francia, nel mentre che le altre scuole d'Italia avevano dato a quest' arte i tre luminari che meritarono il primato incontrastabile nell'espressione, nella grazia, nel colorito. Mentre Bologna avrebbe potuto nel XVI secolo contendere colla forza de'suoi ingegni alcuna di queste palme, essa fu involta nei torbidi, che finirono con renderla passivamente suddita di una potenza, sotto la quale non le restava più altro voto, nè altra speranza che godersi in pace la sua territoriale opulenza. Ogni altra idea di grandezza e di indipendenza sbandita, conformandosi al destino di tutto il restante d'Italia, divennero in breve ricchissime le famiglie, e le corporazioni religiose, cosicchè forse poche altre città dell'Italia riunivano in seno altrettante fortune: quindi si videro surrogati a quei mezzi che la sovranità opportunamente diffonde per le arti, molte altre private occasioni di liberali incoraggiamenti agli artisti che andavansi sviluppando in quella parte d'Italia.

Aggiungasi un principio di nobilissimo orgoglio, che animando sempre l' animo dei bolognesi, e riconoscendo come dopo la capitale dello stato ecclesiastico la loro città era immediatamente seconda, veggendo nella sede del mondo cristiano protette le arti dalla pontificia munificenza, posero in opra ogni cura e ogni mezzo onde emulare lo splendore di Roma. Non sono che le occasioni le quali formino gli uomini mettendo a prova i talenti, e furono quindi protetti vigorosamente quei begli ingegni che corrisposero a tanto nobile emulazione. I palazzi, gli oratorj, le chiese si ricuoprirono di pitture bellissime, e i bolognesi ebbero il vanto che Roma stessa si ornò delle opere di Caracci e di Domenichino nelle cupole di s. Andrea di s. Carlo, nella chiesa di s. Luigi, in quella di Grotta Ferrata sul cammin di Frascati, e nella magnifica galleria de' Farnesi. Ma ad onta di tutto questo, e malgrado che

il Sampieri possa meritare un luogo tra primi del miglior secolo, non manca egli pure di aver addottato alcuni modi convenzionali, un certo stile di famiglia, che meno pronunciato che nei Caracci e in Guido, lascia nullostante conoscere che Raffaello imitava la natura per un cammino più semplice, che Tiziano coloriva con maggior succo, e maggior verità, e che la grazia Correggiesca su cui fe' tanto studio la scuola di Bologna si poteva imitare, ma non trasfondere nella propria natura.

Non erasi esaurito nel secolo precedente quel genio in Bologna che dar doveva ad un tempo tanti famosi artisti da levare altissimo grido in Italia; e tanto maggiore quanto eran già morti i luminari delle arti, lasciando soltanto gli esempi appunto opportuni per coloro che sanno trarne profitto. Ed ecco per una parte che questa osservazione può rispondere al quesito sull' esservi stato in Italia, malgrado il decadimento generale delle arti, un tanto numero di buoni pittori, anzi tutta una scuola, che però non andò immune dall' essere contrassegnata dal carattere dell' età per quanto sia distinto il numero delle sue produzioni.

Inferiorità della Scultura.

Che poi generalmente gli scultori fossero inferiori di gran lunga in merito ai pittori potrebbe ascriversi ad un principio inerente alle idee che si erano messe in capo gli scultori medesimi: poichè nulla ridusse a peggior condizione l'arte della scultura, quanto il voler trattare nei marmi i soggetti convenienti al pennello, e comporre, e panneggiare le figure nello stesso modo che appartiene di farlo al pittore; la qual cosa alterò tutti i principj dell' arte dello scarpello. S'abbandonò l'imitazion dell'antico, non si osservò più la natura, e si composero i modelli affettati, e panneggiati grottescamente nella stessa forma tanto per i pittori che per gli scultori. Nessuno più riconobbe la circoscrizione delle proprie discipline, e peggiori dovettero essere le sculture se gli artisti di quelle avevano invaso il dominio d'un' altra delle arti d' imitazione, giacchè tutte hanno pur sempre i loro canoni separati e le loro forme convenienti, per quanto il fondo primitivo possa esser lo stesso. Nell' opposto difetto al contrario cadrebbe l'arte della pittura ove si prefigesse i modi della statuaria. Ma peggiore fu l'effetto che doveva produrre per questa violazion di confine l' arte dello scarpello, poichè più reale e sensibile diviene quel difetto che si vede e si tocca per ogni parte, che l'altro il quale presentasi dal lato meno sfavorevole su d' una superficie soltanto; cosicchè gli svolazzi dei capelli, e dei panni, e le smorfie affettate d' una statua la fanno parere non solo cattiva dal lato migliore, ma la rendono insopportabile dagli altri lati ne' quali lo spettator la riguarda, assomigliando a una pesante scogliera tutto ciò che s'intende dover graziosamente e leggiermente vestirla. La difficoltà cominciò ad applaudirsi, la meccanica esecuzione diventò uno de' primi requisiti di quest' arte; gli ornamenti, i gruppi, i trafori,

le industrie del trapano complicarono le moderne esecuzioni, e non fu più permesso allo scultore di modellare una piega semplicemente cadente, un gesto naturale senza le affettazioni del danzatore: gli occhj non scorgevano più nella dolcezza delle forme apollinee dell'antichità la profonda intelligenza dei muscoli e del movimento; era duopo per conseguenza esagerarli per darvi risalto, e quindi si metteva in azione ciò che doveva stare in riposo, si producevano contorsioni violente dove esser doveva mollezza di giacitura o di abbandono; e fuori d'ufficio ogni parte, cercando la grazia, e ogni momento più allontanandosi da questa, tutto piegavasi alle nuove convenzioni fuori del naturale, torcendo perfino le ossa a esprimere l'affettazione. Questo è lo stato che la scultura presenta nel XVII secolo e che noi dovremo osservare estendersi ed applaudirsi in tutta l'Europa: stato a cui si giunse per gradi, e al quale portò quest'arte non la mancanza, ma l'abuso dei mezzi, e il delirio di alcuni de'più begli ingegni del secolo. L'Algardi, il Bernini, Le Gros scolpirono il marmo con tanto ardimento, con tanta eccellenza, che vinsero di gran lunga nella meccanica dello scarpello ciò che erasi fatto nell' epoca precedente; e quanto maggiormente furono ammirati in questa parte, tanto più ad essa diressero i loro studiati artificj, lasciando le belle opere dell'antichità freddamente neglette come depositi delle gallerie, atti a pascere unicamente l'ambizione de'possessori, ma allontanando la gioventù instituita da loro dal mai immitarli. L'occhio diventò affatto insensibile alle bellezze vere dell'arte, e si dispose persino a guardar la natura nel modo che gli veniva allora dagli artisti rappresentata. Le forme dei corpi erano pure le stesse che si offrivano come modelli agli artisti, e come spettacolo agli osservatori; ma il modo con cui le scelsero i primi indusse in una specie di convenzione di guardare anche i secondi.

Così fu sfigurata l'arte, e senza tornare alla semplicità d'onde era partita, nella sua degradazione, prese una diversa carriera abbandonandosi ad una specie d'ebrietà. Se alcuni dei genj straordinarj che furono abbacinati da questa luce falsa avessero vissuto in epoca migliore, non è da dubitare che non avesser prodotto opere meravigliose, poichè in ardimento e in maestria non avrebbero forse avuto chi li pareggiasse.

Giunse a tal segno il gusto falso dell'arte che occorrendo alle volte di continuare alcun' opera degli aurei tempi rimasta imperfetta e interrotta, non poteva ciò farsi dagli artisti malgrado che lo si proponessero, nè è rado che si osservino a fianco de' gentili e delicati ornamenti del cinquecento le volute e i cartocci dei seicentisti; e quando anche s' intesero di servire nella continuazione dei meandri o degli arabeschi al gusto dell' antica distribuzione, costretti dalle dimensioni, dalle modanature, dalla simmetria, non giunsero ad eguagliare neppure allora la grazia e la semplicità che avevano

dinanzi a modello, e si vide tutta la spiacevol differenza ch'era divenuto impossibile assolutamente di nascondere.

Danno derivante dall'amore per la novità.

Sventuratamente dai progressi degli studj più gravi derivando il bisogno della novità, come abbiamo indicato, si rese necessaria alle arti quella varietà fatalissima che doveva condurle alla perdizione. Pareva agli artisti di dovere emulare colla novità le scoperte del filosofo, e i giornalieri progressi della fisica, senza riflettere che le scienze erano nuove, e le arti erano adulte; che le scoperte conducevano alla cognizione delle più gran verità, e le produzioni delle arti avvicinate alla perfezione, non potevano muover passo in nuove direzioni. Le bellezze del gusto sono assai lontane dall'essere, come credesi da taluno, interamente all'arbitrio dell'opinione, e della fantasia, e non è altrimenti sostenibile che ognuno possa a capriccio giudicare di queste. Si confondono troppo spesso le modificazioni delle cose coll'essenza delle medesime; e siccome ogni sentimento inspirato dal gusto è un mero effetto della bellezza, bisogna convenire che i confini di quelle non sono tanto vaganti e indeterminati, se pure è indubitato che il vero bello abbia le sue leggi fisse, invariabili, eterne, la cui esistenza è prima di quella dell'uomo, e il cui effetto è sensibile indipendentemente da qualunque analisi a cui la metafisica voglia sottoporlo.

Bella e di gusto esquisito fu sempre la semplicità, ma non per questo men belli furono gli ornamenti che la resero più elegante, e più ricca. Fu il gusto quello che segnò il fine agli abbellimenti, e l'esclusione del gusto sta appunto in questa violazion di confine. Prima che gli architetti del 500 avessero fissate le regole dell'arte, e che malgrado la ricchezza dei suoi ornamenti Palladio avesse determinato fino a qual segno potevano adoprarsi senza far onta al gusto ed al bello, trovavasi un po'disadorno, e un po'semplice lo stile de' primi architetti del XV secolo, ma non per questo era privo di gusto e di eleganza. Quando poi il Borromini, e il Bernini vollero oltrepassare quella meta che appunto era il confine del gusto, diedero nello strano, nell'affettato, nell'abuso delle licenze, e corruppero affatto l'eleganza dello stile.

Ordini dell'Architettura.

Gli ordini dell'architettura che si erano riconosciuti da' greci e da' romani, come dagl'italiani atti a ricevere ogni sorta d'ornamento negli edificj, secondo il vario carattere ed ufficio dei medesimi, avevano già esaurito nelle varie lor proporzioni tutto ciò che potevano prescrivere le leggi dell'eleganza, e del bello: l'inventarne diversi altri, non poteva che deviare le arti dalla lor perfezione, poichè o si sarebbe ricondotta la primitiva rozzezza di stile (che sarebbe stato minor difetto) o veramente era forza ritornare agli stravaganti ornamenti, e alle ingrate proporzioni che servirono per gli edificj degli arabi, e diffusi presso i popoli del nord vennero a noi sotto l'aspetto, e coll'impropria denominazione di gotica architettura. Impossibile era salvarsi

da questi scogli volendo mutare, e l'esperienza ne addusse lo spiacevole convincimento.

Fino già dalla metà del secolo XVI Filiberto de l'Orme uno dei migliori architetti di Francia aveva esposto nel suo VII libro dell'architettura, che se fu permesso agli antichi architetti di diverse nazioni e paesi inventar nuove colonne, nessuno poteva impedire che i francesi non ne inventassero parimenti, quasicchè l'arte, dopo esser giunta al suo scopo che è quello di edificare e abellire, potesse prender di mira uno scopo ulteriore. Il risultamento fu quale da ognuno può figurarsi. E siccome l'uomo il quale volesse alle vocali aggiungere nuovi suoni, non potrebbe ottenere, se non mediante la confusione dei medesimi, qualche suono intermedio, che non sarebbe nè l'uno, nè l'altro; così col nuovo ordine francese non ne venne che una inelegante confusion d'ornamenti sopraccaricati, che togliendo l'eleganza, e la semplicità agli ordini già conosciuti e adoprati dagli antichi, non aggiunse all'arte dell'architetto, nè al decoro della nazione alcuna distinta qualificazione.

Si riconosce in fatti in molte opere di architetti francesi un preteso ordine, il quale s'intitola col nome della nazione, e si vide eseguito nella gran galleria di Versailles da Le Brun, come da Rolland nel teatro di Metz, e in cento altri luoghi da tutti gli architetti di quella nazione. Venne la stessa voglia ai tedeschi, e il loro architetto Sturm lo denominò alla prima *Alemanno*; ma meglio consigliato sull'improprietà di arrogarsi e disporre del nome d'una nazione, si contentò intitolarlo *Nuovo Ordine* (1); tutte stravaganze e diversioni dal vero e sano gusto dell'arte, nè più nè meno biasimevoli delle stranezze in cui cade il Borromini nell'edifizio della Sapienza in Roma.

Originalmente gli ordini nell'architettura sono come i colori primigenj, dei quali non se ne annoverano che tre; ogni altro essendo una modificazione intermedia di questi; poichè siccome il rancio è composto dal giallo e dal rosso, il verde dal giallo e dall'azzurro, il violetto dal rosso e dal turchino, così si riduce la primaria loro natura al solo rosso, giallo, e azzurro. E nell'architettura prendendosi li tre ordini dagli antichi con vera originalità inventati, i quali sono il dorico, il jonico, e il corintio, si conoscerà come non possa neppure ascriversi a merito d'invenzione l'aggiunta del toscano e del composito poichè sono unicamente modificazioni o più disadorne e più gravi del dorico, o più ornate e complicate del corintio: ogni altro ordine che voglia cercarsi non attesta che stravaganze, orgoglio, e povertà di genio. Specchiamoci negli antichi romani i quali ben degni di ammirare la

(1) Capitolo X XI della Maniera d'inventare ogni sorta di fabbriche maestose di L. C. Sturm inventore dell'Ordine tedesco: opera accompagnata di disegni.

bellezza delle arti greche, e capaci di copiare gli eccellenti modelli che quella gran nazione aveva loro messi dinanzi agli occhi, vollero aggiugnervi qualche cosa del proprio, e non ottennero in ciò che di far conoscere evidentemente a tutto il mondo, che quando siamo giunti a un grado di perfezione non avvi altro a fare che imitare o decadere.

Ci siamo estesi alcun poco sulle osservazioni del gusto architettonico, poichè la scultura e l'architettura andando di passo quasi conforme ne'loro progressi, trovansi anche inseparabili in ogni retrogrado loro andamento.

Occasioni per le Arti diminuite.

Le circostanze che mettono a prova l'ingegno ed il merito degli artisti erano grandemente diminuite in tutta l'Italia, e i più grandi edificj erano già stati innalzati; lo splendore delle residenze dei rappresentanti legittimi delle nazioni era ormai cessato; le metropolitane erano tutte erette nelle primarie città, ed esaurito così un incentivo possentissimo a quei generosi dispendj senza dei quali nessuna impresa grandiosa può essere immaginata ed eseguita. Venezia era rimasta fra le poche che potevano ancora ottener nuova grandezza in questa parte, ma non altro faceva più che spendere per sostenere destramente la sua politica esistenza, e mantenere con ogni cura però le vetuste sue fabbriche d'ogni modo d'esquisiti ornamenti abbellite: essa non vide in quest'epoca innalzare che il tempio della Salute e pochi monumenti soltanto grandiosi per mole, al Pesaro nella chiesa dei Frari, al Valier in quella de'ss. Gio. e Paolo. Firenze conservava essa pure e andava in qualche parte tentando di ampliare ciò che nel tempo migliore erasi fatto per opera della famiglia Medicea; poco però confortandosi del mediocre scarpello del Foggini nei monumenti Corsini al Carmine, e in quello di Galileo a s. Croce innalzato soltanto nel secolo scorso. Genova ebbe in Filippo Parrodi il suo Bernino, e ricorse pei principali ornamenti de' suoi edificj allo scarpello degli stranieri. Milano non si abbellì che di alcuni maestosi cortili per opera del Meda, e di Fabio Mangoni, vedendo procedere lentamente l'eterno edificio della sua cattedrale. Roma soltanto coi mezzi riuniti di tante nazioni ancor tributarie al capo della religion dominante era quella che poteva in questo genere di splendore sostenersi meglio d'ogni altra. Ma la massima parte delle favorevoli circostanze che si presentarono a Roma furono dominate dall'assoluta tirannia di un genio straordinario, che tutto assorbì ed invase, estendendo grandemente la fatale influenza del suo gusto, che si diffuse per tutta l'Italia, ed oltre i confini della medesima. Undici Papi (1) gareggiarono non pertanto ad abbellire la lor dominante; e non sarebbero state lievi occasioni per conservare alle arti un movimento felice gl'innalzamenti di tanti obelischi, l'edificazione di tante fontane, templi, e palazzi che si videro

(1) Per non mettere in conto Leone XI che non potè operare in pochi giorni di Pontificato.

sorgere in questo secolo, se non vi si fossero opposte tutte le cause da noi enarrate più sopra. Già Sisto V. nel finire dell'epoca precedente aveva fatto rivivere quel fuoco che pareva illanguidirsi, per dar vita alle arti, e quattro dei principali obelischi tolti dal limo ove giacevano sepolti mostrarono dal quadrifronte loro aspetto i laboriosi artificj dell' egizio scarpello, e i redivivi avanzi della romana grandezza. La scossa che questo vigoroso pontefice aveva data agl' ingegni potè propagarsi anche mediante i suoi successori, pel merito dei quali venne portata a compimento la fabbrica della gran basilica di s. Pietro, e ricinta non solo l'esterna piazza col maestoso colonnato, ma ingombrato ed arricchito l' interno dai magnifici bronzi di cui fu formata la confessione e la cattedra, e rivestito dei marmi che tanti depositi e tante statue presentano agli occhj dei riguardanti.

Opere eseguite in Roma.

E poco parve l'arricchire l'insigne metropolitana, chè si ristaurarono secondo lo stile di questa meno felice età le altre basiliche principali, e si videro sorgere e decorarsi colla pompa de' più preziosi e più ricercati ornamenti le sontuose cappelle in s. M. Maggiore, in s. Gio. Laterano, al Popolo, a s. Gio. de' Firentini per rinchiudervi i monumenti ed i fasti dei Borghesi, degli Aldobrandini, dei Corsini, dei Ghigi, dei Falconieri, e di tante altre illustri famiglie da cui erano usciti i principi decorati della porpora o della tiara. Le ricche chiese di s. Agnese, di s. Carlo, di s. Andrea, di s. M. in Campitelli presentarono allo sfoggio delle arti germane tutta l' occasione per operare grandiosamente; e l' ascendente di cui godettero i Gesuiti riunì tanti mezzi per accumulare ogni splendore nelle chiese di s. Ignazio e del Gesù, che non si riconobbe mai nelle arti moderne altrettanta opportunità di accoppiare la preziosità della materia alla ricercatezza d'ogni più complicato artifizio. Roma aveva fino a questo momento visto adoprarsi le nude colonne dei marmi preziosi che un giorno vennero pomposamente da lei recati in trionfo da' regni orientali, ma non aveva per anco rivestite di diaspri preziosissimi, di lapis lazzuli, e di vittici di bronzo dorato le immense colonne che nella cappella di Paolo V. in s. M. Maggiore, e in quella di s. Ignazio al Gesù grandiosamente contrastarono colle moli più imponenti dell'antica e della moderna architettura. Un popolo di statue fregiò tutti questi sacri edificj, al pari dei quali andarono il ponte s. Angelo, la Fontana di Piazza Navona, le ville e i palazzi della città; giacchè contemporanee si abbellirono le ville Borghese, Lodovisi, Panfili, e i palazzi e le gallerie Doria, Colonna, Borghese, il palazzo dei papi a monte Cavallo, quello della sapienza, quello di M. Citorio, oltre molt'altre fabbriche sì pubbliche che private.

Il Bernini dove non fece, diresse, e dove non diresse, influì; poichè la sua scuola fu assai numerosa, e chi non offriva incensi all'astro del giorno non poteva sperare di aver lavoro. Si mantenne quindi una grande affluenza in

Roma d'artisti di tutte le altre parti d'Italia e del mondo, e tutte le produzioni presero uno stesso carattere, un andamento conforme dal quale pochissimi artisti non furono dominati. L'Algardi pareva avere genio bastante per agir da se solo, ma escì da scuola piuttosto di pittori che di scultori, e si trovò in concorrenza cogli artisti che avevano già abjurata la semplicità; cosicchè fu forza anche a lui di cedere alla corrente.

Meno d'ogni altro risentì questi danni il Fiammingo, ma poco operò e timidamente, sia che per naturale egli fosse così lento e difficile ad esser pago delle opere sue, sia che gli fosse attraversata la via a quei lavori nei quali superava i suoi contemporanei, eccitando forse la troppo operosa lor gelosia.

Napoli non produsse che qualche pittore, e certamente il Cav. Calabrese, il Ribera, Luca Giordano, il Solimena, malgrado i loro difetti e di forme ignobili e di tocco manierato, o il loro tono di tinte quando esagerato e tagliente, e quando languido e monotono, fecero opere di gran lunga superiori a quelle che escirono dagli scarpelli napoletani. Anzi coloro che vi fondarono la più moderna scuola furono stranieri che si formarono in Roma sotto il Bernino; potendo dirsi che Cosimo Fansaga bergamasco allievo del citato maestro sia il fondatore in Napoli di quella scuola da cui vennero tutte le statue, i gruppi, gli altari stravagantissimi e le guglie sopraccariche d'ornamenti che sono un oggetto di poco piacevole maraviglia a chi si presenta in quella grande e popolosa città, per riconoscervi il gusto e lo stile indigeno delle arti d'imitazione.

Se lo splendore con cui da' principi vennero trattati gli artisti, e se la regia munificenza è grandissimo incitamento al progresso d'ogni studio, non può negarsi per questa parte, che le arti non dovessero averne il più grande dalle generosità soprattutto dei Pontefici e dei Re di Francia, essendo infatti in Roma e in Parigi state le più grandiose occasioni di operare. Sebbene però gli uomini riconoscano la possibilità di molti loro sforzi dall'ambizione e dall'interesse, accade però che talvolta sono spinti per un declive che mena al falso ed all'esagerato dagli stessi mezzi che avrebbero potuto condurli alla perfezione. Il potente che premia ed onora l'artista, rare volte conosce il merito vero dell'arte, e di frequente soddisfa alla propria ambizione, e al proprio falso modo di vedere in tal maniera, che l'artista non solo devia al fallace sentiero a cui lo conduce la prava inclinazione del secolo, ma trovasi quasi astretto ad adulare il bizzarro gusto del mecenate. Qual maraviglia se principi ricchissimi e generosissimi vedendo trattare i marmi dallo scarpello come se fossero molle cera, e condurli con istraordinario merito di finissima esecuzione nei capelli, nelle barbe, nei vestimenti, nelle foglie, e in ogni parte accessoria, incavando, traforando, e rendendo la pietra sottile,

gli stranieri che meno gustano le differenze e le vicende dei nostri studi, sono facilmente indotti in errore, incontrando in tanti luoghi del Baldinucci (a cagione di esempio) ciò che in proposito del basso rilievo scolpito dall' Algardi per la chiesa di s. Pietro va ripetendo, *che chiunque si fosse mosso di lontano paese per andare a Roma a vedere questo* (chiamato il più bel parto de' moderni scarpelli) *avrebbe pur bene impiegato il tempo e la fatica*. Espressioni appena usate dagli antichi in proposito del Giove e della Minerva di Fidia. E malgrado la solenne sua ritrattazione, ognuno conosce come il C. Cesare Malvasia nel voler magnificare oltre confine le opere de' suoi concittadini e divinizzare i Caracci, trattando con disprezzo le opere degli artisti del cinquecento, mosso da un impeto mal consigliato ingiuriò Raffaello col nome di *Boccalajo Urbinate*. Con più candore, sebbene con pari errore di mente, il Pascoli, scrivendo la vita di Camillo Rusconi scultore, convenne della bizzarria introdotta nelle arti nel secolo XVII allorchè disse, che per opera di questo scarpello *si credette in lui risorta la correzione e venerabilità degli antichi, unita alla vivezza espressiva e alla bizzarria de' moderni*. Tutti questi libri ampolosamente vanno magnificando il decadimento dell'arte, come se in quest'epoca appunto avesse toccato l' apice della sua maggiore prosperità.

Già Vincenzo Scamozzi s' era scostato troppo evidentemente dalla severità de' suoi antecessori, e le non scelte sue forme nelle modanature, e il tritume de'suoi ornamenti andavano deviando le produzioni architettoniche dalla nobiltà e dall'eleganza che avevano caratterizzato le opere dei Palladj, dei Vignola, dei Sansovini. Quando poi finalmente la lotta di due bizzarri ingegni il Borromini e il Bernino portarono il gran colpo al gusto di questa prima delle arti dell' imitazione; e tanto più fu fatale, quanto che a loro si presentarono le più grandiose occasioni per emergere, e fu per così dire trà loro una gara di stravaganze e di novità. Pietro da Cortona, e Carlo Maratti tolsero alla pittura tutta la severità e la gentilezza dello stile, e ridotta a modi convenzionali l'arte del pennello, si risguardò con dispregio e cadde in disuso il più lento e il più difficile modo di disegnare e comporre semplicemente.

Uno dei più utili e più zelanti illustratori dei preziosi monumenti, il quale tanto contribuì nell'universal corruzione del gusto acciò interamente non si smarrissero le tracce dell'antichità, che non si studiavano più, fu Gian Pietro Bellori. Di troppo scarsa lode fu retribuito questo scrittor benemerito che quasi fu solo, o seguito da pochissimi nella copiosa serie dei lavori da esso impresi ad illustrare, nel momento in cui sì poco pregiavansi i resti della romana grandezza; poichè minor conto non poteva farsene quanto colla preterizione dall'imitarli. E un incisore pieno di sapore e di grazia, quantunque

non esente da una maniera sua propria che gli faceva dare agli oggetti un carattere troppo monotono e conforme, servì a rendere preziose anche al dì d'oggi le opere dal Bellori illustrate. Questo fu Pietro Sante Bartoli romano i cui intagli sono pur anche i migliori che in forma pittoresca, se non con tutta la scrupolosa esattezza, ci conservino le tracce de'più cospicui monumenti di Roma.

Questo quasi può dirsi il miglior filo che condusse a noi non interrotte le memorie delle arti antiche. Pochi altri illustratori di medaglie, e di antichità si ebbero in quest'età: poche memorie di patrie iscrizioni e marmi comparvero, come i padovani dell'Orsato, i bolognesi del Malvasia: Curzio Inghirami attese ad illustrare i monumenti di Etruria molto meno sognando di quello che si credette da' suoi critici. Giovanni Ciampini, Ottavio Ferrari, Rafaello Fabretti, e soprattutto Famiano Nardini ebbero cura delle sacre e profane antichità di Roma, e Lorenzo Pignoria meritò d'essere risguardato come uno de'più famosi illustratori di antichi monumenti. Nessuno di questi scrittori ebbe aura di fortuna presso le corti, nessuna di queste fatiche ottenne di elevare a eminente posizione lo studioso cui appartenne. Questi con altri pochi furono i custodi di quel sacro fuoco che illanguidito non giunse però a spegnersi affatto, finchè nell'epoca susseguente ridotto a quasi assoluta mancanza di alimento, fu richiamato a nuova vita, come avrem luogo a conoscere nell'ultimo libro di questa storia.

Deserta quindi la messe delle ottime produzioni, e scarsa quella delle buone, sarebbe ridondanza importuna ai lettori di questa nostra fatica, se pari al numero delle opere che noi abbiamo prodotte nei libri antecedenti, cercando di far conoscere in gran copia tanti monumenti che non vennero prima d'ora mai illustrati, si volesse ora rendere quello delle susseguenti, accumulando i lavori che attestano il decadimento dell'arte. Non ci dispensiamo però dal presentarne diversi, acciò per la via de'confronti i tre volumi di questa storia possano esporre con tutta evidenza come le arti rinacquero, esaminando i poveri tentativi ma ingenui del secolo XIII e XIV, la felice riuscita, e il fortunato ardimento dei secoli XV e XVI, la bizzarrìa e la decadenza del XVII, e il nuovo stato a cui le ricondusse la fine del XVIII con cui daremo termine alle nostre ricerche.

Prolisso ad alcuno sembrar potrebbe questo lavoro nel quale si trattano diffusamente le materie dell'arte della scultura pel corso di sei secoli: ma forse chi potrebbe dar questa taccia a una tale fatica trarrà argomento dall'estensione delle proprie cognizioni, e non rifletterà che a tutte le classi di dotti, di artisti, e anche di non versati nelle arti ci siamo proposti di esporre questa serie di storiche narrazioni.

Poco abbiamo vagato, ove era sterile il campo, e per questo brevissimi sono i cenni che in questo capitolo abbiam dato intorno allo stato d'Italia, poichè con poche parole si esprime il sonno letale in cui fu sepolta durante quest'epoca: dalla quale considerazione pur troppo bisogna dedurre, che la felicità vera dei popoli e la gloria delle nazioni non sono la stessa cosa; che la sola quiete dell'armi non bastò mai a stabilire felicità vera; e che senza un commovimento che scuota l'uomo dall'indolente riposo, non si mietono palme d'onore in alcuna carriera che seguir tenti l'ingegno umano.

CAPITOLO SECONDO

DEGLI SCULTORI ITALIANI CHE FIORIRONO TRA IL DECLINARE DEL SECOLO XVI E IL COMINCIARE DEL XVII. E OSSERVAZIONI SULLE CAUSE PRINCIPALI DELLA DECADENZA DELLE ARTI.

Dopo che i primi e più valenti contemporanei o imitatori di Michelangelo ebbero prodotte opere di non oscura fama, come abbiam visto nelle sculture di Monte Lupo, del Sangallo, del Rovezzano, del Sansovino, del Rustici, del Montorsoli, del Tribolo, del Cellini, di Gio. dall'Opera, del Danti, del Bandinelli, dell'Ammanato, di Gio. Bologna, del Francavilla, oltre quei molti altri che a questi furon secondi, parvero illanguidirsi e venir meno le opere dello scarpello; e sicuramente cessò dall'essere in Toscana quella specie di centro e di scuola che vi abbiamo riconosciuta, dai primi pisani sino a questi ultimi sovraindicati.

Sia che il genio dopo aver percorsa una luminosa carriera in un paese vada soggetto a una specie di esaurimento, sia che le occasioni essendosi grandemente diminuite per il bisogno minore che avevano la religione e la sovranità di fregiarsi e ingrandirsi di quella magnificenza di cui erano ridondanti, sia che v'abbia un confine nel quale impossibile riesca il mantenersi, e divenga necessario da quello retrogradare, quasi che la discesa indispensabilmente dipenda dall'esser prima in grande eminenza saliti; è indubitato che la Toscana non ebbe più grandi ingegni che la mantenessero in quel credito che le avevano sopra di ogni altra nazione procurato le opere di scarpello.

Innovazioni nelle Arti.

Gli artefici qui sopra enunciati avevano già mossi i primi passi su quel fatalissimo pendio che condur doveva tutti quelli che vennero dopo per una strada fallace, dalla quale non diveniva possibile il retrocedere; e vedrassi poi come da questa volendo elevarsi un altro gran genio, sdegnoso di ritornare a quell'unica via tracciata dai diligenti imitatori del naturale, o da' sommi maestri dell' arte negli aurei secoli dell' antichità, scostossi da ogni modello raddoppiando di audacia quasi potesse esservi un terzo sentiero, e ruppe in quegli scogli da'quali non potè salvarlo il suo grande ardimento, strascinando con se tutta la numerosa turba de' suoi imitatori.

Questo artefice fu Lorenzo Bernini, il quale si trovò contornato e preceduto da tanta mediocrità che non trasse certamente da quella esempio a

grande operare, e sulla quale si elevò realmente afferrando le grandi occasioni che presentate gli aveva la capitale del mondo cristiano.

Già prima del Bernini essendo in pace la Chiesa, e vedendo a se tributaria tanta parte della cristianità che lauta sorgente offriva alle opere di ogni maniera per aumentare la romana magnificenza, Gregorio XIII, Sisto V, e Clemente VIII avevano nei loro pontificati sul finire del secolo XVI concentrato in Roma tutti gl' ingegni migliori di quell' età; e gli altri paesi d' Italia non presentarono che poche e miserabili occasioni agli architetti ed agli scultori, a fronte di quelle che loro aperse la grandezza del Vaticano, e la rinnovazione delle due basiliche di s. M. Maggiore e di s. Giovanni in Laterano. E in fatti si trovano impiegati nelle sontuose cappelle di questi templi i pochi che si distinsero di qualunque paese essi fossero, chiamati dal guadagno e dall' emulazione.

Non si trattava più d'immaginare opere macchinose e fabbriche che dessero nome ai secoli che le vedevano sorgere e agli artefici che le imprendevano. Era d'uopo subordinare ogni idea di originalità al gusto dominante di decorare magnificamente gli edificj che già esistevano, sopraccaricandoli di moltiplici ornamenti; e l'invenzione di quei pochi che venivano costrutti dalle fondamenta non pareggiava l'eleganza, la purità, e la grandezza di quelli che si erano eretti precedentemente.

Abbellimenti di Roma.

Li quindici anni del pontificato di Gregorio XIII furono consecrati a una quantità di abbellimenti in Roma, senza che fosse spesa una somma per un' opera grande ed originale. Vorremo noi dire che interamente fossero privi di genio gli artisti di quell' età, o non ci convinceremo piuttosto che inseparabile dal merito dell' artefice sta anche lo splendore, e l' intelligenza ed il gusto del mecenate, e che il difetto delle occasioni toglie lo sviluppo migliore al genio degli artisti? L' una di queste cause basta a produr da se sola gravi danni al progresso di questi studi, e ove si riunissero amendue accaderebbe fatalmente la ruina dell' arte.

Questo pontefice fece arricchire la cappella Gregoriana in s. Pietro che sui disegni di M. Angelo ultimò Giacomo della Porta, ma spogliò altri templi di preziosi marmi, e per rivestirla di marmo greco fece segare le superbe colonne di 30 palmi di altezza trovate al suo tempo fuori di porta Ostiense, cosicchè se consecrò ottantamille scudi per questi incrostamenti, può dirsi che furono assai più preziose le cose distrutte di quello che le sostituite. Fece edificare dall' Ammanato il Collegio Romano che se non presenta essenziali difetti, non ostenta però grandi bellezze in una Roma, ove tutto sembrava dover spirare l' antica grandezza; e certamente Palladio avrebbe in un simile edificio emulata la nobiltà e la magnificenza del Pecile o del Peripato. Fece lavorare nel palazzo pontificio di M. Cavallo, e in quello del Vaticano, nella

cappella Paolina, e nelle principali basiliche; ma non più che ornamenti, stucchi, loggie, e pitture senza poter dirsi che promovesse con mezzi gagliardi le opere che danno un carattere di maestà all' età in cui vengono eseguite.

Imprese delle Arti al tempo di Sisto V.

Se non fosse stato brevissimo il pontificato di Sisto, le arti sarebbersi grandemente sostenute ed emulate, poichè a moltissime imprese diede gran cura come lo attestano i principali obelischi di Roma per suo ordine innalzati, le colonne Antonina e Trajana ristaurate e sormontate di statue; le fonti e gli acquedotti che attraversano tanta estensione di territorio rifatti e a pubblica utilità restituiti; la cupola di s. Pietro voltata, le due basiliche di s. Giovanni Laterano, e di s. M. Maggiore a nuova forma ridotte, la cappella nobilissima del Presepio per ogni genere di ricchi ornamenti ammirabile da lui ordinata; oltre a tutte le altre opere che nelle vie pubbliche, e nei palagi incominciati dai suoi antecessori e da lui continuati, portano impressa la forza del suo carattere intraprendente; tutto questo nel giro di un lustro fu fatto, ma non può di ciò gloriarsi che la statica per aver impiegati i suoi mezzi con successo nel muovere le grandi masse di granito orientale, e l'arte edificatoria per aver eseguito ciò che era stato già prima immaginato dal gran Michelangelo; cosicchè la facoltà inventrice rimase più dolente per non essere stata eccitata a grandi concepimenti, di quello che confortata per ciò che fu condotto ad esecuzione.

Scultori di quest'epoca.

La mediocrità degli artefici che trattarono lo scarpello in questo periodo di tempo non merita che di loro tenga gran conto la storia, poichè non fondarono scuola, nè levarono grido. Andò a tentone quel Prospero Bresciano più stuccatore e plastico che scultore, il quale lavorò molto in tempo di papa Gregorio, e lasciò più modelli, e statue di gesso che di marmo. Nullameno però gli fu dato a fare il deposito del Papa nella cappella Gregoriana che *plastico opere efformavit* come scrisse il Bonanni (1), a cui fu sostituito l'altro più infelice di marmo di Camillo Rusconi che vedesi attualmente. Nell'opera del citato scrittore trovasi però intagliato il modello di Prospero che per molti anni stette esposto, del quale una parte soddisfa assai la ragione per l' invenzione e per la composizione: ma ciò che più d'ogni altra cosa può aver contribuito a far dimenticare le opere di questo scultore fu il suo Mosè nella piazza di Termini posto sopra la fontana, il quale da'contemporanei si volle scusare per essersi lavorato col marmo giacente e non in piedi: scusa peggior dell'errore, poichè siccome le proporzioni goffe sono il principal difetto dell'opera, queste saranno state dedotte dal modello di qualunque dimensione fosse eseguito che serve a regolar lo scultore in qualunque positura trovisi il marmo; non potendo mai supporsi che senza misure, e

Prospero Bresciano.

(1) Numismata summorum Pontificum Templi Vaticani fabbricam indicantia. Pag. 110.

all'azzardo siasi messo a questo lavoro un artefice accostumato più alle opere di plastica che di scarpello.

Giacomo del Duca.

Così poco può dirsi di quel Giacomo del Duca siciliano uno di quegli scolari di Michelangelo che studiarono d'imitarlo, il quale avendo architettato sale, e giardini, e ville in Roma, ove erano frequenti occasioni di simili opere, non fece cose che ricordar debbano a' lontani posteri il nome suo, se si eccettui un monumentino non privo di eleganza che ad Elena Savelli pose nella chiesa di s. Gio. Laterano; ove oltre l'effigie della stessa, sono tre tondi di un Cristo risorto, di un Angelo che suona la tromba, e di alcuni morti resuscitati, i quali sono da porsi fra' bronzi migliori di quell' età. Ma pochi erano gli artefici che ancora di recente esciti dalle grandi scuole, e dalle esimie pratiche del 500, non fossero in caso di produrre opere di qualche merito, delle quali però non potrà mai l'arte gloriarsi al segno di arricchirne i suoi fasti, e datare da quelle le epoche della sua storia. Anche quel Taddeo Landino fiorentino che finì di vivere con quel secolo, in Roma, venutovi al tempo di papa Gregorio, fece alcuni graziosi bronzi, fra' quali spirano particolarmente eleganza i giovanetti situati sulla fontana di Piazza Mattei detta delle Tartarughe; ma la sua statua di Sisto V nella sala de' Conservatori in Campidoglio non può gloriarsi di quella severità di stile che conviene a un soggetto sì grave, e ciò per cui la lodarono gli scrittori contemporanei la rende piuttosto oggetto di censura che di encomio. Niente è più improprio dell'arte quanto il moltiplicare le espressioni nello stesso personaggio. Gli antichi coll'unità dell'azione, e la semplicità del movimento imprimevano nell'animo dell'osservatore graduatamente una serie di moltiplici effetti, ma successivi, ma collegati, ma senza che rimanesse mai dubbio intorno all'espressione primaria che l'artefice aveva voluto dare al soggetto. Lodata fu la statua di Sisto perchè *piega la testa all'udienza, alza il braccio per benedirla, e porge il piede all'ossequio* (1). Quanto non distrae egli mai dalla prima impressione quest'ultimo movimento del piede? Il Pontefice nell'azione di benedire il suo popolo non deve, nè può sentire l'idea di ricevere una personale dimostrazione di riverenza. Nell'atto sublime di benedire rappresenta la Divinità stessa, e l'omaggio profondo con cui prostransi i popoli devoti al suo alzar della mano ricevendo il favore del cielo, non può associarsi col bacio del piede che è un'azione meramente rispettosa e terrena: ed oltre che lo sporger del piede raffredda l'azione principale, multiplicando con varietà inopportuna le espressioni, è anche contro la natura della cosa medesima; poichè nel dare ai popoli la benedizione, mentre tutte le fronti prosternansi a terra, non può muoversi con facilità e naturalezza la

Taddeo Landino.

Necessità dell'unità nella Composizione.

(1) Baglione. Vite de' Pittori e Scultori dal 1572 al 1642.

persona a ricevere sul piede sporgente l' altro atto di riverenza, occupata interamente nell' abbassare del capo, nell' alzar della mano, e nello sporger del braccio: anzi i movimenti della parte superiore della figura che piegano alquanto in avanti accompagnando l' azione, determinano necessariamente le estremità inferiori a ritirarsi all' indietro per cercarvi la posizione più facile e più comoda, la qual cosa è sempre da osservarsi, essendo ogni attitudine tanto più bella quanto è più naturale.

Abbiamo notato queste particolarità non per discendere alla censura di quest' opera, ma per far conoscere, come si cominciava a deviare dalla semplicità dell'azione, e come appunto ciò che in qualche modo era da riprovarsi veniva dagli scultori lodato, per quell'azione insuperabile e quella influenza che su tutte le opere di genio cominciava già a produrre il gusto dominante di quell' età. Chi enumerar volesse i moltissimi scultori che ebber lavoro in s. M. Maggiore e in s. Gio. Laterano non finirebbe a tesserne il copiosissimo elenco. Nella cappella di Sisto V che si volle eseguita rapidamente, vi lavorarono infiniti artefici; ma chi di loro poi fece opere degne di vera lode? La quantità delle statue, e soprattutto di bassi rilievi è imponente, e la distribuzione sarebbe anche felice se fosse stata secondata da una esecuzione migliore. È certo che per affrettare il lavoro fra molti scultori passabili, vi scolpirono indistintamente anche alcuni ristauratori di professione, come quel Niccolò d'Aras fiammingo, e quell' Egidio pure fiammingo, dei quali il primo scolpì a sinistra della statua di Pio V nella parte superiore la storia del conte di Santa Flora che abbatte gli eretici, e il secondo nella parte inferiore scolpì i due bassi rilievi, uno per parte, quando il pontefice diede lo stendardo del generalato a M. Antonio Colonna contro Selim II, e quando diede il bastone del generalato allo Sforza conte di Santa Flora; e nella stessa cappella in faccia ov' è il deposito di Sisto V eseguì i due bassi rilievi superiori, quando Sisto canonizzò s. Diego d' Alcalà spagnuolo de' frati minori di s. Francesco, e quando mandò il cardinale Aldobrandini che fu poi papa, a ricomporre la guerra tra il re Sigismondo di Polonia e la casa d'Austria. Le migliori opere di questa cappella sono quelle delle incoronazioni dei pontefici che stanno sopra le loro statue. Antonio da Valsoldo pose la statua di Sisto V in ginocchio, e vista di fronte con poco accorgimento; poichè o bisogna supporle le gambe troncate, o veramente che sfondino la nicchia, la qual cosa apparisce assai sconcia in un' opera di tutto tondo. Non ostante la figura non è priva di nobiltà e di semplicità. Al dissopra è di suo scarpello l' incoronazione del pontefice, basso rilievo che forse è migliore degli altri anche per la semplicità necessaria nell' azione. Questo artista avrebbe forse levato maggior grido se la sua morte non fosse stata immatura; poichè non è senza merito nella basilica di s. Gio. Laterano il

Cappella di Sisto V.

Niccolò d'Aras. Egidio fiammingo.

Antonio da Valsoldo.

deposito ch'egli scolpì del cardinal Ranuccio Farnese; e diversi ristauri di antiche statue, riconosciuti appartenergli, non sono indegni di lode. La statua che è posta in faccia a quella di Sisto, e che rappresenta Pio V, fu scolpita da Leonardo da Sarzana ed è opera condotta con molta saviezza e morigeratezza di stile: ma pecca sempre della mancanza di espressione che da lungo tempo non sapeva più darsi alle statue de' pontefici, cadendo tutti gli scultori nella monotonia di farli in atto di benedire, e coi lembi del piviale ripiegati e raccolti fra le ginocchia; movimento di pieghe sempre falso, e manierato, oltre l'essere di un effetto del tutto contrario alla maestà. L'opera migliore di questo artefice fu però il deposito di Niccolò IV che vedesi nella stessa basilica presso la porta maggiore e che moltissimo ricorda lo stile di Guglielmo della Porta. Questo monumento può dirsi il miglior pezzo di scultura che si ammiri in quel tempio, e forse è quello di cui si fa minor caso, perchè non accompagnato da quel grido che levarono le due cappelle ricchissime per tante opere, ed ove tutte le arti vennero a gara per adornarle pomposamente. Leonardo naturalmente aveva veduto in Genova le opere di Guglielmo, e propostosi a modello questo artefice più sobrio de' suoi contemporanei, evitò di cadere nelle massime esagerazioni in cui precipitarono gli altri.

Cause per cui alcuna volta mancò l'unità nelle opere dell'arte.

Osservasi molte volte che la faragine delle opere riunite senza molta unità di composizione, e con affrettata esecuzione trasse la sua origine dalla natura del governo pontificale. Difficilmente possono giungere al supremo grado dell' ecclesiastica gerarchia uomini che non abbiano già consumata la maggior parte della lor vita per conseguirlo; e giunti che vi sono, è naturale al cuore dell' uomo una certa ambizione di lasciar nome di se stesso o come principe magnanimo, o come gran mecenate, quindi opere pensate lungamente, e di lenta esecuzione difficilmente possono piacere a principi la cui dignità non è ereditaria, e fra' quali sovente il successore è condotto da diverso pensiere ad operare il contrario del suo antecessore. È per ciò che alcuni dei più intraprendenti cominciarono dall' ordinare grandiosi lavori per la loro tomba, senza vederla però al termine ridotta, sebbene viventi ne conoscessero le parti principali già scolpite. Giulio II che stette papa dieci anni avrebbe potuto vederla affatto ultimata, se il Bonarrotti non avesse a cento altre grandi opere atteso; e Sisto V che fu dello stesso pensiere per compire la cappella sua in s. M. Maggiore, che non vide finita del tutto, impiegò numero di artisti d' ogni sfera e d' ogni merito, e buoni e mediocri, nessuno ottimo, che nol poteva per quanti mezzi avesse adoperato; ma sempre però sarebbesi potuto meglio consultare sull' ornamento e le sculture particolarmente di quella cappella che presenta un ammasso indigesto di tutto ciò che gli uomini sapevano fare in quel tempo. I principi che ebbero anche le migliori intenzioni, sovente nell'ordinare i pubblici monumenti sostituirono alla

opinion generale le proprie decisioni, credendo abusivamente di essere gli arbitri dei talenti come lo erano dei favori; la qual tendenza a questa funestissima vanità escava la tomba alle arti, e lascia un esempio fatale ai successori.

Cappella di Paolo V in s. Maria Maggiore.

Pare appunto che in questa stessa basilica di s. M. Maggiore progredisca la decadenza del gusto, il delirio della novità andando graduatamente dalla cappella di Sisto V a quella di Paolo V fra le quali non corrono più di circa 30 anni. La ricchezza di questa è incomparabilmente maggiore in ogni sua parte, prescindendo anche dall'immenso lusso delle pietre dure, dei diaspri, dei lapislazzuli e d'ogni altro ornamento di bronzi e di dorature che la rende un vero gioiello di preziosità. Questo papa profuse grandiose somme in 16 anni di pontificato, e acquedotti, e palazzi, e ville reali, e fontane, e pubblici e privati edificj, e la facciata di s. Pietro, e molte altre opere con regio animo fece costruire, alle quali non sempre arrise la fortuna delle arti che già aveva cominciato a cedere al fatalissimo e prepotente impero della bizzarria e della moda.

Camillo Mariani.

Artefici numerosi lavorarono nella cappella Paola, e uno de' più accreditati fu quel Camillo Mariani vicentino, di padre sanese (1), che aveva cominciato a dar conto di se in patria allorquando fu posto fine al teatro Olimpico sul disegno del Palladio. Egli scolpì per questa cappella la statua del s. Gio. Evangelista, e nel deposito di Clemente VIII situato in faccia a quello di Paolo V fece il basso rilievo della presa di Stregonia, e tutti i modelli degli angeli in bronzo per l'altare, gettati poi da Domenico Ferrari. Le statue principali però dei due pontefici furono di un certo Scilla milanese, nativo di una piccola terra chiamata *Vigiù*, le quali non sono fra le migliori opere del secolo; e di sua mano è pure l'incoronazione di Pio V nella cappella di cui abbiamo poco sopra parlato. Nè per questi lavori, nè per altri diversi che di lui veggonsi in altre chiese e basiliche di Roma può celebrarsi l'artista; siccome non può darsi gran lode a quel Niccolò Cordieri lorenese che dopo molte altre opere scolpì per questa cappella quattro grandi statue di Davide, di Aronne, di s. Bernardo, e di s. Atanasio, autore anche della gigantesca statua di bronzo posta sotto il portico esterno di s. Gio. Laterano, rappresentante Arrigo IV il cui merito principale è il getto; essendo appunto da notarsi, che in quel tempo di perfezionamento in ogni meccanico artificio riescivano mirabilmente molti fonditori nelle più difficili opere di metallo, come quel Paolo S. Quirico parmigiano allievo del Mariani che fuse la statua

Scilla da Vigiù.

Niccolò Cordieri.

Fonditori di bronzi.

(1) Non abbiasi quindi per errore se nel secondo volume essendosi nominato questo artefice alla pagina 326 da noi fu detto Sanese, come lo citarono anche diversi altri scrittori.

di Paolo V in sagrestia a s. M. Maggiore, opera mediocre per l'invenzione, e un Cristo morto non ispregievole a s. Gio. de' firentini sul modello di Prospero Bresciano; e quel Bastiano Torrisani scolaro di Guglielmo della Porta che formò anche la palla di bronzo sulla cima del tempio Vaticano; e quell' Orazio Censore, e quell'Angelo Pellegrini che probabilmente su altrui modelli, e particolarmente su quelli di Tommaso della Porta, fusero le statue degli Apostoli per le colonne Trajana e Antonina, e tanti busti e statue, e cancelli e ferriate, e opere ornamentali per quelle basiliche che andavansi ogni giorno più caricando di preziosità.

Ambrogio Bonvicino.

Le opere però che attestano maggiormente la decadenza imminente dell' arte nella cappella Paola, furono quelle di Ambrogio Bonvicino milanese che riempì Roma di cattive sculture e opere di plastica. Fece pompa di ciò che singolarmente impone alla moltitudine non educata al buon gusto nelle arti, poichè compose i suoi bassi rilievi di figure quasi per intero sporgenti con iscorci arditissimi e difettosissimi, trafori di marmo, e prospettiva fallace, come succede ogni qualvolta in simili opere propongasi quell'illusione a cui non può giungere ogni sforzo, e qualora si prefigge l'artefice di scostarsi dalle buone tracce della sobria antichità. Ma pur troppo era giunto il momento in cui le gambe isolate dei cavalli, le chiome, le estremità delle figure, le celate, le armi, attestando nelle parti sporgenti de' bassi rilievi il merito dello scarpello, dell'ardimento, e della finezza dell'esecuzione, prevalevano a tutto ciò che il buon senno degli antichi maestri aveva tracciato, e che riputavasi come freddo, e sterile risultamento di poveri ingegni. In fatti il Buonvicino avvezzo a intagliare fogliami ed ornamenti e a lavorare di stucchi e trafori, avvisandosi di sorprendere colla facilità delle più ardite meccaniche, fece in questa cappella due bassi rilievi l' uno dei quali rappresenta Paolo V che vede le fortificazioni di Ferrara, e l' altro laterale al monumento di Clemente VIII rappresenta una battaglia di cavalli e di pedoni, opera laboriosissima quanto infelice. Meno ardimento dimostra, e maggiormente soddisfa quel Cristoforo Stati da Bracciano che nel deposito di Paolo scolpì il basso rilievo quando gli ambasciatori giapponesi ebbero udienza dal pontefice, e quell'Ippolito Buzio da Vigiù che scolpì l' incoronazione del papa e due delle figure che servono per termini al deposito; e in faccia lateralmente al mausoleo di Clemente pose la storia della pace tra la Francia e la Spagna.

Cristoforo Stati.

Abuso della meccanica nelle arti.

E quì cade opportunissimo di ragionare intorno all' abuso di questo stile falso e convenzionale che andavasi sempre più rendendo universale, e conduceva a far perdere le tracce del vero bello in tutte le produzioni dell' arte. È cosa non dubbia che ognuno di questi artefici aveva la possibilità ed i mezzi per eseguire opere assai meritevoli di lode, e che meno avrebbero penato nel condurre un lavoro con saviezza e moderazione, che nel far consistere

il merito principale nella sola difficoltà dell' esecuzione. Tutti costoro avevano dinanzi agli occhi i monumenti dell' antichità e quelli del quattrocento, vedevano la natura sempre maestra parlante in ogni espressione o movimento, e necessario per conseguenza rendevasi il chiudere espressamente gli occhi dinanzi a' buoni modelli, e ricusarsi dall' imitare il naturale per divergere a quel segno che si vedeva ogni giorno più chiaramente. È indubitato che se gli artisti fossero stati astretti ad imitar la natura, e obbligativi, o dai mecenati, o da circostanze inerenti agli oggetti medesimi, si sarebbero vedute cose degne de' tempi migliori ed eseguite con maggior forza di mezzi, poichè le pratiche dell' arte erano portate a un tal grado di bravura che non avevano bisogno per quella parte di alcun maggior incremento. La storia di queste arti presenta un convincimento di una tale verità nella bellissima figura scolpita da Stefano Maderno per la chiesa di santa Cecilia in Trastevere, opera elegantissima, riescita a quel modo malgrado la corruzion dei tempi, e che nessuno potrebbe mai credere essere eseguita dallo stesso che nella cappella di Paolo V scolpì poi la storia d' una battaglia, e il modello della storia della neve superiormente all' altare, fusa in bronzo da Domenico Ferrerio, e da Orazio Censore. Questa graziosa statua giacente rappresenta un corpo morto come se allora fosse caduto mollemente sul terreno, colle estremità ben disposte e con tutta la decenza nell' assetto dei panneggiamenti, tenendo la testa rivolta all' ingiù e avvilluppata in una benda, senza che inopportunamente si scorga l' irrigidire dei corpi freddi per morte. Le pieghe vi sono facili, e tutta la grazia spira dalla persona, che si vede essere giovine e gentile quantunque asconda la faccia; le forme generali, e le belle estremità che si mostrano, danno a vedere con quanta grazia e con quanta scelta sia stata imitata la natura in quel posare sì dolcemente. Or come dunque poteva ciò farsi, se di tutti gli artefici che abbiamo qui nominati nessuno mai scolpì cosa che con questa potesse venire al confronto (Tavola II), e se lo stesso Stefano Maderno non trattò mai altri soggetti con simil grazia e squisitezza di gusto? Due ragioni evidentemente spiegano questo singolare fenomeno nella storia dell' arte. La prima che essendo stato trovato in quel tempo il corpo di santa Cecilia intatto in una cassa, e atteggiato tal come si vede la statua, venne ordinato per buona ventura che l' artefice imitasse la giacitura del medesimo, cosicchè ponendosi il monumento, si vedesse tutta la rassomiglianza al corpo della vergine incorrotta, che Clemente VIII nell' anno 1599 fece riporre in una magnifica cassa d' argento, dopo la miracolosa sua liberazione dalla podagra, e lo fece collocare nello stesso modo come si vede la statua. Ed ecco per conseguenza come un' esatta imitazione del naturale condusse necessariamente al buon genere dell' arte; allontanando da quella fatale vertigine di novità che traeva lunge dal

Stefano Maderno.

Statua di S. Cecilia in Trastevere.

vero le opere di tutti gli artisti. Una seconda ragione pur vuolsi dedurre dall' età dell' artefice. Giovanni Baglione contemporaneo del Maderno ne scrisse la vita e d' ogni minuta cosa è verosimile che fosse informato, poichè lo scultore morì nel 1636 nell'età di 60 anni, e lo scrittore pubblicò le sue vite in Roma nel 1642, vale a dire sei anni appena dopo la morte di questo artefice; cosicchè non è qui luogo a dubitare di simili verità di fatto non contraddette da alcun'altra circostanza. Se dunque Clemente nel 1599 ripose nella nuova arca d' argento il corpo della Santa, siccome riferiscono tutti gli scrittori, e in particolare il Venuti a cui ci attenghiamo di preferenza, e se ordinò che fosse situato precisamente *nella positura medesima che si vede la sua statua scolpita*, convien credere che almeno fosse stata terminata un poco prima; e quand' anche lo fosse appena in quell' anno stesso, ognuno capisce facilmente che se Stefano Maderno morì nel 1636 in età di sessant' anni, non ne aveva che ventidue in ventitre quando fece questo lavoro. Dalla qual' osservazione può trarsi la conseguenza che i giovani hanno una docilità e un bisogno molto maggiore di prender la natura a modello; hanno minori abitudini ai vizj radicati del secolo, e alla voga dominante d' innovazione, e provano una minor renitenza nell' accedere al desiderio altrui per farsi strada all' operare. Abbiamo osservato le molte volte nel corso di questa storia, che le sculture delle prime età dell'arte, non meno che quelle della prima età degli scultori hanno il carattere di quella bella ingenuità che va poi sempre a poco a poco eliminandosi quando le forze sono in tutta la loro attività; e in fatti questa leggiadra statuetta può dirsi precisamente appartenere allo stile ingenuo della dolce imitazione del naturale (1).

Troppo sarebbe se da noi si volessero andar esponendo le moltissime opere che furono in Roma eseguite da quasi un esercito di scultori che in quel tempo da tutte le parti erano accorsi in cerca di lavoro, giacchè il maggior numero di quelli che abbiamo nominati non furono romani. Potrebbe a uno scrittore delle vite e delle memorie degli artisti farsi querela di aver tacciute

(1) È d' uopo qui avvertire il lettore acciò non confonda questo Maderno per nome Stefano, coll' altro che aveva nome Carlo, il quale sotto Paolo V eresse la facciata di s. Pietro, e fece altre opere in Roma di cu i non è qui luogo a parlare, e abbastanza altrove abbiamo accennato.

Nel Capitolo VIII del Libro secondo di questa Storia a pag. 255 rilevansi gli errori dell' architetto Carlo Maderno commessi nella fabbrica di s. Pietro dottamente sviluppati, e acremente censurati dal Milizia nelle sue *Memorie degli architetti*, ove dopo una ragionata esposizione di questi, conclude: *se in accozzare tutte queste cose il sig. Maderno ha avuto le sue ragioni, convien dire, che la sua ragione fosse diversa da quella degli altri. Può riputarsi il Maderno il più gran reo di lesa architettura.*

le opere principali di Pietro Paolo Olivieri romano che scolpì la statua gigantesca di Gregorio XIII per la sala d'udienza sul Campidoglio, e il deposito di Gregorio VI in s. Maria Nuova in campo Vaccino; inventò il ciborio per s. Gio. Laterano comandato da Clemente VIII e fu l'architetto della chiesa di s. Andrea della Valle; opere nelle quali dimostrò gran dote di dottrina e d'ingegno, peccando naturalmente nei difetti del secolo: ma non sarà luogo a censura se di lui come di molti altri che non impressero un carattere determinato alle arti noi non faremo che passaggiera menzione. A che gioverebbe pel nostro scopo il raccontare di quel Cope fiammingo abilissimo in piccoli modellini di cera per gli argentieri, e diligentissimo in opere di avorio e d'altre molli materie, che impiegò la sua vita a fare una statua di marmo senza finirla? E dopo l'aver celebrate nell'ultima epoca, da noi trascorsa nel precedente libro, le opere di tanti fonditori e cesellatori famosissimi, chi ci ascriverebbe ora a peccato il silenzio intorno a quell'Antonio da Faenza famoso pei lavori di oreficeria fatti per tante chiese e tanti principi, autore di una ricchissima croce d'argento e di due candelieri donati alla basilica Vaticana da Alessandro Farnese, e modellatore celebrato di una quantità d'invenzioni capricciose per torcieri, per fontane e simili altre cose? Alla classe di quest'ultimo appartennero ancora quel Guglielmo Bertolot francese autore del modello della Madonna che Paolo V pose sulla colonna innanzi s. M. Maggiore, e quell'*Antonio Casone* anconetano disegnatore e modellatore in cera, di capricci, e fontane, e prospettive, di cui si fece allora gran caso. Fu anche in questo tempo l'ultimo dei celebrati fiesolani Pompeo Ferrucci che lavorò pressochè sempre in Roma, ove terminò i suoi giorni nel finire del pontificato di Paolo V, conosciuto per i suoi ristauri d'antichi monumenti, e per le grandiose statue di esterna decorazione in varj luoghi, ma più noto per la tavola in molto sporgente rilievo nella cappella Vidoni alla Vittoria, ove rappresentò l'Assunzione, s. Girolamo, e un ritratto del cardinale di quella famiglia, con ben diverso e corrotto stile che non avevano scolpito gli avi suoi in tante belle opere da noi prese ad esame nelle epoche precedenti.

Pietro Paolo Olivieri.

Cope fiammingo.

Antonio da Faenza e altri modellatori.

Pompeo Ferrucci.

Uno dei mezzi più acconci per rilevare lo stato del gusto dominante di questo tempo intermedio tra il Bonarrotti ed il Bernini, e riconoscervi per così dire l'anello di comunicazione tra un'epoca e l'altra, è quello di prendere sott'occhio ciò che gli artisti d'allora andavano pubblicando mediante le stampe. Molte opere abbiamo di questo genere che ci danno a conoscere per qual via si declinasse dalla purità del principio del secolo XVI, nelle parti ornamentali dell'architettura singolarmente. Vi fu allora quel Gio. Battista Montano milanese famosissimo intagliator di legnami che ornò i più begli organi in diverse chiese di Roma, e particolarmente quello di s. Gio. Laterano,

Gio: Battista Montano

e l'altro della Madonna di Loreto a Colonna Trajana. Egli ebbe moltissima fama d'inventor grazioso e felice di tempietti, altari, depositi, tabernacoli, e simili altre parti occorrenti all'interno corredo dei templi riccamente da lui fregiati di cariatidi, e figurine d'ogni specie, talvolta anche con molta grazia, e leggiadria, se non avesse avuto in mira un pò troppo il dare nel bizzarro e nel nuovo. Gio. Battista Soria architetto romano fece intagliare parecchie collezioni di disegni del Montano, le quali intitolò a principi e cardinali della casa Borghese ed Aldobrandini; e questa collezione resa pubblica colle stampe può ad ognuno facilmente servire per rilevare la tendenza che avevano preso le arti al peggio senza riparo (1). Non v'è stravaganza che in questi non sia accennata, e frontoni spezzati, e cartocci, e volute, e bugnati, e basamenti interrotti, e piedestalli sovra piedestalli, e colonne raddoppiate senza bisogno, e i germi tutti già crescenti di quel gusto che si era diffuso in tutti i rami dell'arte.

Bernardino Radi.

Meglio ancora può servire a questa dimostrazione un' altra operetta pubblicata nel 1619 da Bernardino Radi cortonese intitolata: *Disegni varj di depositi e sepolcri*, dedicata a monsig. Stefano Pignatelli, ove nelle più strane foggie si fa una tal pompa di bizzarrìa in ogni parte architettonica ed ornamentale, che questo libro meritamente contende il primato a tutto ciò che produsse la stupidità delle umane menti, non già il delirio; poichè avrem luogo di osservare nel progresso di questo libro, che fra i deliri non rimase occulto il genio di molti artefici che servirono bensì al costume de'tempi, ma che avevano in loro medesimi la possibilità di produrre opere di gran lunga più sensate e migliori, se avessero vissuto in altra età.

Pur troppo ci convien ripetere in questo luogo che i germi da quel *grande* gittati, di cui a lungo trattammo nel precedente volume, vennero fatalmente coltivati all'eccesso e produssero una serie numerosa di opere infinitamente minori, nelle quali venne imitato tutto il cattivo precedente, senza vedervi una scintilla sola di quel genio che animava in ogni sua grand'opera il divino Michelangelo. Tutti coloro che studiarono d'imitarlo non ne conobbero che la scorza e si attennero alle innovazioni, le quali condussero al falso, com'egli aveva già preveduto, e come la più parte delle opere che andremo esaminando ci daran luogo a conoscere.

(1) La prima collezione fu una scelta di varj tempietti antichi, colle piante ed alzati disegnati assai malamente in prospettiva, dedicata al cardinal Borghese nel 1604.
La seconda, diversi ornamenti capricciosi per depositi o altari dedicata al cardinal Ippolito Aldobrandini nel 1625.
La terza, tabernacoli diversi nuovamente inventati da Gio. Battista Montano dedicata all'eccellentissimo Don Taddeo Barberino principe di Rojano nel 1628.

Quindi più nessun genio originale, nessuna espressione, nessun commovimento, nessuna semplicità. Successe una fluttuanza continua nell'imitazione di tutto ciò che travia e conduce all'opposto del vero scopo delle arti. I diritti di un genere di artefici invasero quelli di un altro: la meta alla quale da ognuno si tendeva fu posta fuori del segno, e i concorrenti si ravvolsero in un labirinto in cui fu forza finire col perdersi. La scultura perdette persino quel po' di carattere nazionale che aveva conservato nelle diramazioni delle diverse scuole; misere cose si scolpirono fuori di Roma, e le molte e le grandi che nella capitale del mondo cristiano furono date ad eseguirsi vennero assoggettate a una specie di tirannia; tutto prese un carattere dominante; invalse una moda, e la prepotenza nell' arte medesima assoggettò tutti gli artisti a una tal dipendenza, che le opere del XVII secolo sembrano piuttosto escite da una fabbrica di manifatture, che da liberi e spontanei genj di artefici indipendenti.

Pregiudizio nei giudizj delle arti.

Non è forse così estinto, mentre da noi si scrive questo terzo volume, il pregiudizio intorno agli errori dell'età che ci ha preceduto, che l'attaccare di fronte le stravaganze del XVII secolo non rincresca pur anco a qualcuno che accusa di troppa severità le istituzioni presenti, e non sa ancora irritarsi all' aspetto delle bizzarrìe de' licenziosi innovatori seicentisti.

Non è agevole il ridurre a chiari ed assoluti principj l' ammissibilità di alcune convenzioni, e l' incompatibilità di alcune altre in punto delle arti d' imitazione. Il confine tra le une e le altre potrebbe essere determinato esso pure da una convenzione, e in tal caso le difficoltà si aumentano ogni qual volta propongasi la soluzione dei problemi che possonsi fare in queste materie. La storia dell' uomo piuttosto che quella dell'arte ci avvisa, che convenzioni ed abitudini hanno luogo in tutte le umane cose anche a dispetto dell' ordine naturale; anzi molte spontaneità della natura sono pienamente contrarie alle proprie di lei intenzioni. In fatti la natura ci lascierebbe crescere le unghie, la barba, i capelli; ma piacciono ad onta di ciò, e non sono senza bellezza gli uomini col mento raso, le unghie mozze, i capelli scorciati: e chi strettamente può addurre un assoluto motivo pel quale questa preferenza di costumanze non nuocia alla bellezza, e non disconvenga, mentre quasi tutte le nazioni s' accordano poi, che se non nuoce il mozzare i capelli, e il rader la barba, sia turpe il crescer dell' ugne, e il radersi delle ciglia? Vorrem noi dire che le modificazioni generalmente operate dall' uomo sull' esteriore della propria figura, e contro l' indole del naturale, da noi variato così essenzialmente, producano tali alterazioni in favor delle quali a torto siasi convenuto, perchè in opposizione coll' opera primitiva della natura? Oppure vorrem dubitare che ad onta delle convenute modificazioni la figura umana così ridotta non sia naturale? Intende ognuno come il crescer delle

ugne oltre esser turpe sarebbe incomodissimo; e renderebbe di poco servizio le mani. La lunghezza enorme de' capelli sarebbe anch' essa incomoda, e chi non li mozza convien che li attorca ed aggruppi per farli come accorciati. Ciò che si osserva nella natura umana si estende a infinite altre produzioni, come a cagion d' esempio quando i germogli degli alberi soverchi impediscono agli stessi di crescere in altezza, in grossezza, ad esser copiosi di frutti; e non dissimile dalla natura trovasi esser persino l' ente razionale, in cui tanto è naturale il vizio quanto la virtù. Non è contro natura la virtù, anzi migliora la natura razionale, cioè accresce le sue forze, impedisce la sua distruzione, aumenta i suoi utili prodotti, utili cioè all' individuo, e alla specie: e chi non temesse di divagar troppo dal nostro argomento e maggiormente approfondasse questa materia, potrebbe forse dimostrare, che non sono poi tanto arbitrarie le giuste e necessarie regole del bello nelle arti, ma simili alle buone leggi della politica, e alle ricette della dietetica.

L' applicazione di questi argomenti può farsi alle imitazioni dell' arte; e a cagion d' esempio applichiamola a quella dei vestimenti. Ognuno conosce come la scultura nel finire del secolo scorso, e nell' epoca infelice che il precedette, trattando le pieghe, quantunque apparentemente imitate dalla natura, andò così lunge dal bello, che l' occhio non solo dell' artista, ma del bene senziente di qualunque sfera egli sia, il quale riguardi ora que' panneggiamenti, vi raffigura piuttosto scogli e cartocci di quello che i facili avviluppamenti destinati a vestire le forme del corpo umano senza nasconderle. Prima del seicento, e nell' epoca in cui scriviamo, gli scultori non hanno fatto così, e gli antichi il cui esempio fu chiaro dinanzi agli occhi di tutti dal risorgere dell' arte fino all' età presente, non avevano così panneggiate le loro figure; dunque questa natura venne veduta ed imitata secondo le varie epoche in un modo diverso e convenzionale; oppure, il che meglio spiegherà il punto su cui si aggirano le nostre ricerche, vi fu una modificazione su cui si convenne ne' tempi migliori dell' arte per addottare nelle forme delle pieghe uno stile determinato, e tali modi che più universalmente e più esclusivamente si riconobbero addetti all' arte dello scultore. E che ciò non dipenda da progresso o decadimento dell' arte medesima, ma piuttosto da una massima addottata ora giusta ed ora fallace, lo comprova lo stesso andamento dell' arte. Quando noi prendiamo ad esame le sculture del trecento, del quattrocento, del cinquecento noi troviamo un progresso che sulle medesime direzioni va sempre più avvicinandosi all' eccellenza dell' antico, cui sembra volesse tendere l' arte senza divergere in suo cammino. E veggiamo inoltre, che siccome la scultura ha sempre preceduti i progressi della pittura, così questa imitando quella si peccava piuttosto alcun poco sulle prime di stentato o di statuario nell' arte del pennello, che si andò largheggiando poi dopo, e ciascuna

delle due arti conobbe nell'imitazione della stessa natura che eranvi alcune modificazioni di reciproca proprietà e convenienza da evitarsi o da seguirsi relativamente. Parve però sempre che l'arte della scultura fosse come una maestra dominante che traesse a se tutte le consorelle d'imitazione e che i precetti severi ed i canoni di Policleto che stettero a modello d'ogni classe d'artefici servissero di guida più sicura alla perfezione, per quel diritto che non può negarsi alla realtà a fronte della finzione e per quel merito maggiore che acquista chi supera le somme difficoltà relative all'esecuzione di opere, che d'ogni lato vedute presentano una moltiplicità d'aspetti, ognuno dei quali può sottoporsi a misura od esame.

Scultura che imita la pittura.

Così era andata la cosa fino a tanto che dagli scultori non si tentò di prendere ad imitazione tutti i modi dell'arte della pittura per vaghezza di effetto e di bizzarrìa. La facilità che conduceva il pennello di Pietro da Cortona, di Carlo Maratti, di Luca Giordano seduceva la moltitudine a mano a mano che pel vizio dell'età rendevasi indifferente al merito di Raffaello, e degli altri maestri delle ottime scuole.

Gli scultori conobbero che dopo avere scossa la servitù dell'imitazione dell'antico sulle tracce di Michelangelo, le cui nuove dottrine e gli esempj apersero la scuola più perigliosa, restava a farsi un tentativo singolarissimo, che era quello di scolpire colla stessa facilità e cogli stessi metodi della pittura; i bassi rilievi diventarono quadri di composizione pittorica, con mille scorci, e piani, e oggetti sporgenti e cadenti fuori della ponderazione, e parti isolate di tutto rilievo, e trafori e compilazione di tutti i più difficili e meccanici artificj. Le pieghe non più cadenti e addossate al nudo delle figure, e non più composte con facile semplicità presero quel carattere che loro dava il pittore, non senza una qualche esagerazione, e carattere che totalmente dallo scarpello era stato fino allora proscritto; e finalmente fu inverso l'ordine di queste discipline con ruina maggiore della scultura, cui fu forza soccombere pressochè interamente per aver voluto imitare quella facoltà a cui fino a quel momento ella stessa aveva servito di modello, quasicchè dovesse esservi un giro alterno nella successione di queste discipline.

Avevano conosciuto i buoni scultori delle età migliori, che l'imitazione della natura non assoggettava a certe convenzioni dell'arte, non conduceva sempre a quel grado di perfezione che era loro scopo, e (per progredire coll'incominciato esempio) vedevano già che adattando sovra un modello i panneggiamenti veri di vario tessuto, e studiando sul puro e naturale effetto da questi prodotto ne derivava spesso uno sconcio effetto d'angoli e squadrature proscritte dall'arte della scultura; cosicchè non mancò il loro accorgimento di variare in qualche maniera un tale effetto, senza alterarlo, mediante il bagnarli e l'assettarli con un certo artifizio che fosse il più proprio del loro oggetto:

e molto più conobbero come fossero da proscrivere quei panni, i quali in istato di quiete della figura ricevono movimento e svolazzo da cause di vento o da qualsivoglia fantasia dell'artefice. Cosicchè non parve lecito allo scultore imitare l'effetto de'panni nello stesso modo che fu permesso al pittore, quantunque presi dal naturale, senza che questo producesse un'effetto altrettanto sconcio quanto l'imitare nella composizione e distribuzione delle figure ciò che si addice alle leggi prospettiche del disegnatore: quantunque la natura servì egualmente di modello ad ambe le arti.

Per le quali cose è duopo convenire esservi indispensabilmente un genere di bellezza dedotta, ragionata e soggetta a certi principj, intorno ai quali i migliori uomini nelle migliori età sono convenuti generalmente, e che per conseguenza i panni che producono un bell'effetto nelle opere di scultura vogliono essere sottili, adattati alle forme, cedenti e molli quasi fossero inumiditi; flessibilità che pur anche in natura servono ad indicarci mirabilmente i cotoni dell'Indie, e le lane orientali. È d'uopo riconoscere, che gli scultori greci si servirono di questo genere di panneggiamenti per vestire i loro modelli, e per rendere una ragione migliore del sottoposto nudo senza stirarvi con affettazione le pieghe, le quali bagnate e cadenti da se stesse ricevono quell'adattamento sì gentile e sì conveniente; e giova persuadersi che le statue devono indispensabilmente vestirsi così per consenso e per convenzione utile, piacevole, e confermata dalle usanze migliori, senza che manchino del naturale. In conclusione questo diventa come una specie di linguaggio proprio e riservato a quest'arte, nello stesso modo che pur veggiamo nella tragedia adoprarsi il linguaggio poetico e il ritmo del verso assoggettato alla misura senza mancare di naturale; quantunque gli uomini fra loro non si esprimano mai in tali forme. E nello stesso modo osserviamo imitati dal poeta i violenti trasporti dell'ira e delle altre passioni studiando profondamente l'indole del cuore umano, senza che mai accada che a'suoi personaggi alcuna sfugga di quelle sconcie espressioni che escono naturalmente dalla bocca di tutti gli uomini ancor che siano eroi, poichè non possonsi frenare gli effetti di certe violenti irritazioni: eppure non dicesi mancare di naturale il tragico, anzi si ammira, e si riguarda come una sublime imitazione di natura ciò ch' egli esprime di più difficile, contenuto nei limiti prescritti dalla dignità del verso eroico e talvolta dettato anche persino dalla lirica. Cosicchè se non si nega all'arte del dire l'usare modi circoscritti, e ristretti dalle più rigide e più compassate convenzioni, come sono le leggi della poesia e la misura del verso, senza che per questo possa dirsi violata l'imitazione della natura; sarà d'uopo a maggior forza accordare che nella scultura l'imitazione de'panni assoggettata e circoscritta alle indicate modificazioni, non solo è necessaria e regolare, ma è più ancor naturale che la misura del verso nel dialogo delle

persone. E chi non accorderà che i drammi destinati alle rappresentazioni di molti istorici fatti importantissimi non siano modellati sull'imitazione della natura, e che naturalissime non vi siano espresse le passioni più profonde del cuore, quantunque oltre al verso, inverosimile nel linguaggio degli uomini, vi si riscontri anche la maggior difficoltà della rima, e si finisca coll'unirvi l'ulteriore inverosimiglianza della musica? Aggiungasi che la scultura ha questo di più che la drammatica nelle sue imitazioni: che s'ella uscisse da certe adottate convenzioni, e regole, e pratiche, offenderebbe o i sensi, o l'imaginazione, o pure il raziocinio con inverosimiglianze: laddove una tragedia in prosa non farebbe alcuna offesa; per la qual cosa sono anche molto più arbitrarie, vale a dire assai meno necessarie le convenzioni della drammatica, eppure nessuno le contraddice. Se accordiamo dunque per convenzione universalmente ricevuta che Didone muoja naturalmente cantando nello slanciarsi sul rogo, costerà minor ripugnanza l'accordare alla scultura l'esprimere alcune imitazioni degli oggetti visibili con qualche particolar convenzione e differenza dai modi che sono permessi anzi riservati alla pittura; perchè finalmente tutte le arti hanno espressamente il loro linguaggio proprio e conveniente; e fu l'intralciamento di questi linguaggi che evidentemente produsse la fatal confusione per cui decaddero in tanta perdizione.

Queste non inutili digressioni sul carattere dell'imitazione conducono graduatamente e più particolarmente a spiegare molte di quelle cause che produssero la decadenza delle arti, oltre le più generali da noi già sviluppate nel primo capitolo di questo libro. Ma altre considerazioni si possono fare utilmente qualora si prenda ad esame il modo con cui procedevano gli artisti degli aurei tempi e quello adottato nell'epoca che illustriamo in questo momento. Dal corso di tutte le osservazioni fatte sulle opere delle età precedenti noi veggiamo risultare una specie di timidità e di circospezione che non deriva da altro motivo se non se dallo studio che gli artisti facevano fedelmente sulla natura umana, cercandone con diligenza scrupolosa le forme, avanti di esprimere gli effetti gagliardi delle passioni. Consecrata l'arte principalmente al culto, da prima non ebbe bisogno d'imprimere sull'esteriore delle imagini se non che il pacifico atteggiamento di protezione che esprimer dovevano le figure dei santi, e il dolce ed affettuoso sentimento di devozione dei prosternati fedeli. La veemenza delle passioni l'abbiam vista appena in piccioli bassi rilievi espressa nei novissimi scolpiti da' pisani, ma non si progredì poi generalmente ad opere di molta espressione, se l'arte non estese prima le sue forze, e le sue buone instituzioni nel principal fondamento. In fatti esaminando quei più antichi sovraccennati bassi rilievi, o si riconosce una grandissima semplicità, o si osservano gli sforzi immaturi dell'arte, e le contorsioni di quelle figure in singolari atteggiamenti disposte cercando stentatamente

di dare quell'espressione che pur si sarebbe voluta a quelle prime invenzioni.

Paralello degli antichi coi moderni difetti.

Se il difetto di ben conoscere l'umana tessitura e le forme dei corpi per l'infanzia dell'arte produsse o fredda ed immobile giacitura di figure ritte e con poca grazia e movimento, ovvero non ottenne che le contorsioni e gli sfiguramenti proprj d'ogni sforzo immaturo, non sarà maraviglia se gli artefici del **XVII** secolo disprezzando i migliori canoni dell'arte, e allontanati dall'imitazione del naturale, si ridussero per effetto di petulanza e di presunzione a non saper più esprimere le passioni che medianti affettazioni, caricatura, movimenti manierati; poichè il vero ed il naturale stando nella via media, tanto da quella si scosta per difetto il timido che lavora a tentone, come per eccesso l'orgoglioso che presume d'avviarsi per altro cammino, e crede di modificar la natura a una serie di convenzioni stravaganti e conducenti sul falso; colla differenza, che nell'infanzia dello studio la timidità condusse ad osservare più attentamente ogni giorno, e ad avvicinarsi semprepiù al parlante modello della natura, muovendo verso la perfezione; mentre nell'arte adulta ogni deviamento conduce all'errore sempre più grande ed inescusabile.

Que' fraticelli genuflessi e devoti scolpiti a' piedi delle grandi immagini che abbiamo incontrati nelle opere del **XIV** secolo, li cui atteggiamenti erano pieni di tanta dolcezza di espressione, davano già a conoscere per quei volti studiati sulla natura, e quelle mani giunte semplicemente, e quelle vesti a larghe e naturali pieghe cadenti, che un giorno quegli artisti avrebbero imitate le passioni più forti dell'animo, passando graduatamente dalla cognizione delle forme in istato di calma, all'espressione delle medesime in istato di più gagliardi commovimenti: e qualora nelle pene dei dannati (che furono quelli i primi soggetti che espressero con forti passioni) vollero raffigurare i varj gradi di sofferenza, se peccarono alquanto di stentato e di secco in quelle contorsioni e avviluppamenti di angeli, e di demonj, di eletti e di reprobi, l'avviamento al miglior operare si conobbe nondimeno attraverso di queste, le quali in simili soggetti più che in ogni altra cosa che si fosse voluta esprimere erano compatibili.

Ma assai notabilmente diverso è il genere delle opere del **XVII** secolo tendenti al caricato, ed all'affettazione. Sembrò allora freddo, e poco esprimente qualunque natural movimento; parve che la grazia non potesse manifestarsi che nell'ondeggiar delle linee, e nei vezzi studiati. Si tentò inutilmente di esprimere nelle opere di scarpello quel maraviglioso che osservasi nei graziosi scorci del Coreggio, e che forma uno de' pregi principali di quella inimitabile scuola di pennello; si cominciarono ad abborrire le linee rette, le figure tranquillamente posanti; ogni collo si volle torcere in aria vezzosa, ogni gesto esprimere con venustà; quindi le dita sempre inarcate

con eccesso manierato, le braccia affettate nei movimenti, l' un fianco indispensabilmente sporgente all' eccesso, e per necessità raggrinzata una gamba, e un ginocchio all' infuori. Le stesse studiate smorfie espresse nelle dita delle mani si resero comuni a quelle de' piedi, e proscritta così la gravità e la semplicità, a poco a poco senza avvedersene tutte le figure si atteggiarono come danzatori francesi.

Preso questo fatalissimo pendìo sul quale non era più possibile arrestare le arti, credettero gli scultori di non abbisognar più di modelli e si diedero ad emulare la rapida facilità degli improvvisatori di pennello. Scostandosi in tal modo dalla sobrietà che spirano le opere antiche, non sapevano in quelle più trovar elementi di scienza, o almeno da quella creduta sterilità di precetti non traevano più alcuna sorta d' insegnamento. La natura che non si piegava abbastanza a quelle affettazioni che piacevano tanto, si andava correggendo coll'introdurre nell'imitazione ciò che si denominava coi varj nomi di affetto, di grazia e di bizzarria; e dall'abitudine contratta di scostarsi dal naturale, si cominciò ad operar di capriccio tanto più facilmente quanto che i mezzi meccanici dell'arte, resi famigliari a tutti gli artisti, mettevano a prova il più strano ardimento; e maneggiandosi il marmo come una cera, le carni prendevano sotto lo scarpello tutta la pastosità, i capelli e le barbe erano trattati con una leggierezza e facilità che non erasi veduta pur anche; le foglie negli alberi scolpite parevano sibilare col vento, ed i panni pur troppo imitati più da' cartoni bagnati e stuccati di terra, che da morbide lane, erano trattati con tutto l'artificio e la leggierezza, più che se fossero realmente di materia svolazzante e sottile. Questo modo impose e sorprese, ed applaudito una volta, perchè conforme al gusto che s'era diffuso in tutte le opere d'ingegno, si spinse fino alle più singolari esagerazioni. Quindi le ossa piegavano alle contorsioni vezzose delle membra atteggiate ad una grazia di convenzione, quindi muscoli di nuova forma le rivestivano, e un ammasso di scorrezioni ridicole e visibili da chi appena conoscea gli elementi dell' arte, era preferito alle più classiche opere dell' antichità, ostentando l' abbagliante morbidezza, l' ingegnoso lavoro, i trafori sottili del trapano, le parti leggermente isolate; e in luogo delle profonde dottrine dell' arte, le unghie e i capelli eseguiti con un magistero innarrivabile dalla povertà d' un genio servile, prevalevano sovente all' elevatezza sublime delle opere antiche, le cui profonde dottrine dell' arte e la divina espressione non erano più cagione di alcuna sorte di commovimento. Nessuno scultore nel 600 espresse l'affetto, laddove sono tanto affettuose le opere di scarpello del 300, e del 400; e avendo i seicentisti cercato un' esageratissima espressione e niente naturale, lo spettatore non trovò mai nei loro lavori niente di somigliante a se stesso, o a cui potesse in qualche maniera partecipare.

Non si distrussero le antiche opere per un puro effetto di pudore, e per la rimembranza che i nostri padri le venerarono; si custodirono per ambizion di possesso, ma non s' imitarono mai; e qualora pei giovani artisti si tentava di aprire una strada alla gloria, s' incamminavano nei labirinti ove s' erano perduti gli artisti maggiori del secolo. Nelle officine dello scultore studiavansi a preferenza delle statue antiche dell' Apollo e della Venere, quelle del Rusconi, del Bernini, del Rossi; e bevendosi dalla gioventù a così corrotte sorgenti, si andava rendendo per l' universalità di tutte le persone insensibile lo sguardo alle impressioni del vero bello. Così per fascino si giunse a preferire il falso abbagliante splendore dell' esecuzion complicata e delle opere sopraccaricate d' ornamenti viziosi al magistrale e semplice operare de' veri luminari dell' arte, innebriando i sensi, e offuscando la sana ragione: e così avvenne dopo che il sentiero a questa perdizione dell' arte fu schiuso da genj superiori che non previdero a qual fatalissima conseguenza avrebbero condotto i loro ardimenti, e le loro licenze, imitate senza bastevole avvedutezza con altrettanto coraggio, e con tanto minor profondità di dottrina. Miseri imitatori! non giunsero ad eguagliare i loro modelli, e non seppero neppur conseguire il merito dell' originalità!

E giunse tant' oltre in quest' età lo sregolamento del gusto che i pochi i quali meritarono di appartenere al secolo migliore o non furono conosciuti, o furono perseguitati. La storia dell' arte non può coprir d' obblivione che il primo pittore di questo secolo il Domenichino non solo non fosse stimato, ma venisse perseguitato, e le sue pitture fossero le meno apprezzate, e a vilissimo prezzo pagate, e appena a forza di molti impegni adoperato nelle più belle opere con tali misere rimunerazioni, che se non si trattasse di memorie sì poco da noi lontane, e non fossero in tanti luoghi riconfermate, non sarebbero certamente credute. Non vi fu artista mediocre che non fosse a lui preferito; e gli toccò persino di veder pagata 100 scudi la copia che del suo quadro della communione di s. Girolamo fece un mediocre artista francese, mentre soli 50 a lui ne furono pagati per l' originale; per quell' originale che tanto poi nell' età posteriore e nella recente salì in credito, che come uno de' più inestimabili tesori dell' arte predato, e ripreso colla forza dell' armi, seguì i trionfi de' conquistatori, come trofeo preziosissimo delle vittorie più segnalate che ricordar possano i fasti dell' armi, e le sventure de' popoli.

In questa età viene disprezzato il buon stile

Si era così radicato il falso gusto in Italia in quel tempo, che era divenuto di moda lo sprezzare il vero bello, e le opere di purgato stile; e gli scrittori biasimavano apertamente il sentiero che poteva ricondurre le arti a sodi principj: *Allor ch' io giunsi a Roma*, scriveva Pietro da Cortona, *era costume fra gli artisti più accreditati il dir male del Domenichino, e per farmi credere un valent' uomo caddi anch' io nella debolezza di parlarne*

male. La saviezza che spiravano tutte le opere di questo eccellente artefice era tanto estranea al gusto corrotto del secolo, che veniva riputato senza genio, e in gioventù lo denominavano il *Bue della scuola*. Ma non devono far maraviglia queste avversioni ogni qual volta la più parte degli artisti hanno piegato alle false inclinazioni di cui abbiamo estesamente parlato, e qualora vi sia luogo a credere che la gelosia di mestiere possa avervi ancor la sua parte. I giudizj fallaci non tolsero mai il merito alle opere dell' arte, e la bellissima deposizione di Croce di Daniele da Volterra, che Pussino risguardava come uno de' più bei quadri del mondo, non sarà meno stimata perchè il sig. d' Argenville giudicò che *Daniele aveva poca disposizione per l' arti*. Scrittore egli di un' età nella quale la celerità nell' esecuzione delle opere era uno de' requisiti principali per fissare il merito dell' artista, dedusse forse questa sua conseguenza dal sapere che Daniele eseguiva pensatamente i suoi lavori, e impiegò molt' anni a dipingere la cappella Massimi in Roma alla Trinità dei monti. Anche allo stesso Niccolò Pussino toccò l' essere giudicato in questa maniera; egli scriveva al commendator Cassiano del Pozzo da Parigi nel 1641 *Senza intermissione alcuna lavoro quando in una cosa, e quando in un' altra. Sopporterei queste fatiche volentieri, se non fusse, che quelle opere che vorrebbono molto tempo bisogna sbrigarle in un tratto. Giuro a V. S. che se io stessi molto tempo in questo paese bisognerebbe ch' io diventassi uno strappazzone come gli altri che vi sono. Gli studi e le buone osservazioni o delle antichità o d' altro non vi sono conosciuti in verun modo, e chi ha dell' inclinazione allo studio ed al far bene se ne deve certo discostar molto* (1). Si vede da questo tratto la sincerità d' un artista, imparziale anche troppo verso la sua patria, che era a molto peggiori condizioni dell' Italia.

Celerità precipitosa dannosa alle arti.

È però riconosciuto dalla natura delle stesse opere eseguite in quel secolo (come abbiamo anche più sopra notato in proposito dei pontefici) che si voleva tutto con celerità precipitosamente compito. Ma i lavori che ottennero l' ammirazione dei secoli non furono condotti con furia; e queste pagine della storia della scultura ricorderanno quant' anni mise il Ghiberti a compiere le porte del battistero, quanti ne aveva messi Jacopo della Quercia nella fontana di Siena, quanti il Sansovino nella porta di bronzo nell' abside della basilica di s. Marco in Venezia, e quanto tempo impiegò il Bonarrotti nel suo giudizio della Sistina. Leonardo lasciò tante opere non terminate poichè, come scrisse il Vasari, cercava *eccellenza sopra eccellenza*, *perfezione sopra perfezione*.

(1) Lett. Pitt. Vol. I. pag. 279.

Non si citano nei secoli aurei dell' arte opere eseguite colla velocità di quelle che furono condotte dagli artisti del seicento, alcuni de' quali meritarono di prender nome dalla celerità stessa del pennello come Luca Giordano che si chiamò anche *Luca fa-presto*; e non dissimile a lui fu anche Pietro Berrettini da Cortona; amendue famosissimi e pieni di fuoco e di brio, quanto inclinati alla maniera affettata di comporre e di atteggiare senza mai cercare la purità dei contorni e la nobiltà e la delicatezza dell' espressione. Ma erano capaci di cuoprire una volta di un salone improvvisando un' istoria in pochi giorni; e questo non imponeva meno della sottigliezza e dell' ardimento dei lavori degli scultori.

Disprezzo degli studi sull'antico.

Non basta che l'artista sia suscettibile con prontezza di quell'energica impressione che la forma dei corpi produce sul di lui spirito: questa diventa inutile se non vi congiunga la precisione colla quale la mano deve segnarne i contorni, e non può questa ottenersi che dall'unione delle due cognizioni, *esame sulla natura, e studio sull'antico*. Finchè si riconobbe la prima come maestra di tutte le arti d'imitazione, e finchè si mise a profitto il tesoro di osservazioni che i greci ci lasciarono nelle statue, si ottennero eccellenti produzioni dalle arti risorte in Italia; ma quando si cominciò a sprezzare lo studio delle statue e dell'antico, come s'incontra scritto in molti autori del seicento, fu d'uopo alle arti il fare passi retrogradi. Il Malvasia riporta alcuni frammenti di scritti dell'Albani, il quale buonamente pensava che Tiziano e Correggio non avessero studiato sulle antiche statue, e parlando di Raffaello espone *che se egli avesse potuto vivere oltre i trentasei anni, e passare i cinquanta, cioè all' età perfetta, avrebbe posto mano a un raffinamento più tenero e un poco più accostato alla natura, guidato poi dall' arte o intelletto, oggetto e scopo principalissimo di Tiziano e Correggio, che meglio per loro fu il non impacciarsi colle statue*. E altrove nello scrivere egli stesso la vita del Tiarini, dal quale la scuola bolognese non ripeterà certamente la maggior purità del suo stile, encomia il suo artista come *nemico de' rilievi e delle statue che induriscono*, consigliando all' imitazione del solo naturale, e a *non lasciare l' originale per la copia andando a prender l' acqua dai rigagni dell' imitazione, quando si può ella abbondantemente trarre e dedurre dal primo e vero fonte della natura*. Le quali cose come che in parte verissime se si facesse un abuso dello studio sulle opere scolpite che ridurrebbe dure, stentate, e marmoree le opere di pennello, non bisogna però mai riguardarle come canoni dell' arte, che fallacissimamente allontanerebbero gli artisti dal più prezioso studio che li possa condurre alla perfezione, quello cioè dell' antichità; studio che appunto guidò Raffaello all' eccellenza, e che fu assai più coltivato che

molti non credono da Tiziano, e dal Correggio, come abbiamo dimostrato, qualora da noi si pubblicarono specialmente le memorie del primo (1).

Questo quadro da noi tracciato della decadenza dell' arte dedotto dai fatti pur troppo evidenti e da quelle varie circostanze che abbiamo accennato e che in parte accompagnarono in quel secolo tutte le altre opere di gusto, è ben diverso da quegli aspetti di prosperità che andavamo esaminando nelle epoche precedenti nel contemplare il buono per sperare il migliore; ma lo troveremo però in qualche modo motivato da quanto venne esposto in fine del nostro secondo volume, dal momento che fu compiuta questa salita e raggiunto quel vertice dal quale la discesa era necessaria ed inevitabile.

Roma che non fu il primo teatro delle arti risorte, poichè più tardi delle altre principali città dell' Italia ebbe i secoli dello splendor rinascente di questi studj, Roma fu riservata ad essere il principale teatro del loro decadimento; e quel ch' è peggio, questa luttuosa conseguenza doveva ricevere il suo risalto maggiore in quell' istesso grandissimo monumento che la forza e la potenza del genio eresse a spettacolo ammirabile di tutte le età, vogliam dire nella basilica di s. Pietro.

Sensazioni dei buoni artisti entrando in s. Pietro.

L' ingresso in questo maestosissimo tempio per quanto sia imponente e magnifico, è tanto però lontano dal corrispondere alle prime idee de' loro costruttori, che l'occhio vi ritrova immediatamente i difetti evidenti che ne vennero dal ridurne la forma a croce latina in luogo che a croce greca; e in più luoghi di questi libri abbiamo già deplorata l' aggiunta del Maderno per non

(1) Elogio di Tiziano letto nella pubblica seduta dell'Accademia di Belle Arti l'anno 1809. Vite degli uomini illustri pubblicate dal Tipografo Bettoni 1815.

Più d' ogni cosa può convincere ogni osservatore quanto Tiziano profondamente si penetrasse dell'ideale sublime dell'antichità, l'esaminare alcune teste di donna a guisa di maschere più grandi del vero da lui dipinte con tanta elevatezza di magistero, che noi non conosciamo opere che a queste possano preferirsi. Di tali maschere in unione con alcuni putti si è arricchito un gabinetto di preziosità singolari nella residenza della R. Accademia di Belle Arti in Venezia, e presentano tanto evidentemente impresso il carattere della greca sublimità, che forse nessun pennello altrettanta ne espresse dopo il risorgimento delle arti in Italia. Non credasi ciò esagerato. Stettero finora inosservate ed oscure, e adesso avendo ottenuto culto ed ammirazione, ed essendo state degnamente situate, si presentano così imponentemente, come se fossero altrettante opere di Timante ricomparse alla luce dopo il giro di lunghi secoli. E se le teste dimostrano che Tiziano aveva in natura trasfuso il gusto e lo stile della maestosa antichità, trovasi che nei putti non isdegnò di copiare interamente due dei bassi rilievi antichi di greco scarpello che stavano nella Chiesa dei Miracoli, essendo gli scolpiti occupati a sorreggere gli attributi delle antiche divinità, come i dipinti impiegati a' simboli evangelici.

farvi ulteriori osservazioni. Ma tutti i difetti di costruzione, tutti gli abbigliamenti disconvenevoli alla gravità dell' edifizio, tutte le addizioni dannose, le inutilità, i cartocci, gli arabeschi, tutte le varietà e le incrostazioni di marmi, la minuzia dei rilievi e dei fregi, tutte le statue e quasi tutti i depositi, e finalmente la confessione, la cattedra ed ogni altra cosa, che spira il pessimo gusto, e che tanto nuoce alla maestà di quel santuario, tutto è l' opera di questo secolo, e delle somme che vi spesero con più di coraggio che di fortuna diversi pontefici l' un dopo l' altro. In tanti lavori di scultura non vi scorge l' occhio educato alle arti nessun capo d' opera, e appena dopo molte ricerche tenta di ricrearsi su di una produzione giovanile del Bonarrotti, e sopra un monumento anche mutilato di Guglielmo dalla Porta. Da quel tempo sino a Canova, che vi pose il gran deposito di Rezzonico, tutto serve a provare la decadenza vera dell' arte, accompagnata da' mezzi più abbondanti per sostenerla, poichè certamente ad ogni pilastro di quell' immenso edificio si scorge un' occasione grandiosa per produrre opere d' ingegno e di gusto. E quelle poche opere che abbiamo indicate vi sembrano esotiche, poichè non si uniscono col rimanente, sembrando come isolate, e appartenenti a un' altra specie d' uomini.

Se questa mole veneranda fosse rimasta semplicemente costrutta come la immaginarono i primi architetti, e dagli ingressi principali se ne fosse misurata a prima vista l' ampiezza; se non vi fosse stato quel gran tritume di ornati, e varietà di colori e di oggetti; se una sola e quieta specie di marmi ne avesse fatto la decorazione generale, e l' armonia del tutto si fosse equabilmente distribuita rifulgendo su d' ogni parte subalterna, cosicchè l' uniformità degli altari avesse prodotto l' elegantissimo effetto che nella chiesa del Redentore di Venezia (costrutta da Palladio, il più bel modello dei templi moderni) vi producono tutte le parti accessorie; se in luogo di monumenti bizzarri, e delle statue che vi si veggono, si fossero quivi incontrati parecchi dei monumenti che decorano le principali chiese di Firenze, o di Venezia, e le statue che ricingono *l'or s. Michele*, e le porte del battistero di s. Giovanni; e finalmente se le arti negli aurei tempi avessero fregiato delle squisite lor produzioni quella mole sì vasta: è da credersi che l' effetto sorpasserebbe qualunque espressione, mentre attualmente quel tempio presenta il trionfo della magnificenza piuttosto che quello dell' arte e del gusto.

Nè sia maraviglia a chi legge queste nostre pagine quella specie di calore che ad alcuni sembrerà forse esagerato nel rilevare le cause, e gli effetti del decadimento delle arti, poichè imparziale dovere dello storico è di presentare le cose nel loro veridico aspetto; e le nostre opinioni non sono sentenze strane od ardite che debbano farci temere di troppa severità od arroganza nel giudicare.

Cominciarono ad essere motivate solamente in pochi e circospetti autori le massime alle quali noi dobbiamo dare un più completo risalto; e naturalmente gli scrittori contemporanei, non potevano retribuir che di lodi esageratissime ciò che si andava operando, poichè i lavori dell' arte attingevano alla stessa fonte che le opere di penna, e perchè era interesse o dovere di quelli il tradire anche il loro intimo sentimento (se avessero opinato diversamente) per favorire ed adulare i mecenati e i potenti del secolo. Noi scriviamo senza riguardo di un' epoca che si và dalla nostra allontanando felicemente, e in un secolo in cui tutte le arti muovono vigorosamente sulla carriera migliore rivendicando il mondo da quell'immensità di produzioni di cui lo ingombrarono i due secoli precedenti. Questa protesta ci sembrava qui neccessaria, poichè non tutti quelli che leggeranno ora questi scritti sono così pienamente persuasi di simili verità, come lo saranno indubitatamente tutti gli uomini fra un mezzo secolo. Probabilmente avvi ancora qualcuno non del più basso volgo che suppone che i capi d' opera delle arti debbansi produrre con immensa celerità e senza alcuno sforzo d' ingegno, come se fossero inspirati, confondendo sovente coll' esecuzione il concepimento: ed altri ancora fatalmente si persuadono in favore della smodata ricchezza degli ornati, delle contorsioni manierate e vezzose dei movimenti; rimproverano come secca e povera la semplicità, e se accordano il loro voto alle opere del miglior gusto a fronte di quelle che ne mancano affatto, questo consentimento non è che esterno per paura e pudore di essere disprezzati dai dotti, e per voler dimostrare che appartengono alla classe delle persone più colte: ma il gusto non è ancora così universalmente trasfuso in alimento della totalità, che possa dirsi aver trionfato completamente dell' errore. Impone ancora a gran numero di persone l' ampiezza delle moli, e la ridondanza degli ornamenti; e se di buona fede si volesse da molti convenire sull' ingenuità delle lor sensazioni, vi sono pur anche di quelli che nel silenzio del loro pensiere preferiscono le fabbriche di Longhena a quelle di Palladio, e le sculture del Bernini a quelle del Ghiberti.

L' esame che nel progresso di questo libro si farà partitamente di molte opere del seicento, non omettendo di produrne alcune poche fra le principali, speriamo che potrà servire e disingannare buon numero di persone, giacchè questa storia non abbiamo estesa per gli artisti soltanto: e più d' ogni altra cosa a questo scopo speriamo che possano condurci i confronti che ognuno potrà fare mettendo in parallelo le opere di ogni età che abbiamo riunite in questi tre volumi e che disegnate con scrupolosa diligenza ci sembrano portare espresso il carattere vero dei tempi e degli artisti che le produssero. Questo ci riconforta e avvalora le nostre opinioni indipendenti da tutte le prevenzioni contrarie che potessero esistere anche presentemente.

E siccome in ogni età, per quanto fosse corrotto ed infelice il gusto dell'arte, vi furono sempre alcuni uomini che anche in mezzo a un sentiero fallace mostrarono un genio infinito, e sarebbero stati eccellenti se fossero vissuti in epoca migliore, e siccome nel seicento il Guidi, il Marini, il Testi annunziarono forza di grandissimi concetti, e genio elevato nell' arte poetica, così il Bernini, l' Algardi, il Fiammingo mostrarono fra gli scultori un ardimento e una capacità che li avrebbero condotti ad opere immortali, se avessero lavorato in più felici circostanze.

CAPITOLO TERZO

IL BERNINI, L'ALGARDI, IL FIAMMINGO

Sembra che talvolta la natura compiacciasi in esser liberalissima de' suoi doni verso alcuni individui, ai quali non solo prontezza e vivacità d' intelletto, ma attitudine di persona a difficilissime esecuzioni lautamente concede. Che se per avventura vi si unisce anche quella finezza di giudicare, e quel gusto esquisito che fa salire in eccellenza le opere umane, il nascere di questi esseri privilegiati segnerebbe costantemente altrettante epoche luminose nella storia del mondo.

Ma non è raro però che in mancanza della squisitezza del tatto in costoro, contribuir possa a stabilire la loro fama durevole la general corruzione del gusto dominante d' una nazione per quelle fasi fatalissime e quelle alternative a cui soggiacciono tutte le cose: e allora per conseguenza si vede a conformarsi o soggiacere all'influenza di un mal genio ogni talento più perspicace, il quale pur troppo sovente in luogo di radrizzare la prava inclinazione dell'età sua, va con quella a seconda del più rovinoso pendìo.

Predisposta da troppi antecedenti, e animata da infinite cause abbiam vista la tendenza di questo secolo per le opere di nuova e sorprendente maniera di esecuzione, allorquando il Bernini oriundo toscano, ma nato in Napoli; si recò in Roma per dedicarsi a quell'arte in cui il padre, mediocrissimo artista, l'aveva iniziato.

Siccome era già proprio dello stato di decadenza in cui cominciavasi a trovar la scultura, egli si mise a scolpir di ritratti con tal maravigliosa facilità che in relazione alla tenerissima età sua sbalordì tutta Roma. Le vite di questo scultore estesamente scritte e dal Baldinucci per la regina di Svezia e dal suo figlio medesimo pubblicate poco dopo la sua morte, riportano con minutissime circostanze gli avvenimenti sorprendentissimi di questo bizzarro talento.

Il Bernini.

L'incoraggiamento che arreca a un animo giovanile il plauso vivamente pronunciato per le prime opere è un grande stimolo tante volte alla gloria, ma talora fa anche illanguidire sul fiore le più belle speranze. Il Bernino sentiva ardentemente l'amore dell'arte, e quel nobile orgoglio che lo voleva primo nella carriera, qualunque fosse la via, per mietere una palma non tocca.

Basta l'esser punti intensamente da questo gagliardissimo sprone per sviluppar forze ignote e spiccar voli arditissimi. L'antico gli parve arido, il michelangelesco gli parve ributtante; e cercando il muovimento e la grazia per una via quasi nuova, non si abbandonò sulle prime a tutta l'esagerazione ed al massimo dell' affettazione cui giunse poi, ma prese di mira l' esecuzione e trattò, dai quindici anni ai ventidue, il marmo così sorprendentemente che mai più giunse a tanto merito di scarpello in tutte le opere da lui condotte posteriormente.

Primi studi del Bernini.

Bisogna convenire che nell' età della calda gioventù si sviluppano tali forze, si ha tanta costanza nella difficoltà delle imprese, e si può giungere tant' oltre, che negli anni del maturo consiglio veggiamo con istupore di aver tali cose operate nel vigor della prima vita che impossibile ne sembra mai più l' adequare. E se ciascuno che operoso abbia atteso o alle arti, o ad altro lavoro d' ingegno vuol riguardare alle opere giovanili, troverà pure in esse alcuna parte che mai non giungerebbe in più provetta età ad eseguire, o sia per fuoco d' immaginazione, o per agilità di pensiero, o per condotta di esecuzione solerte. Toccò al Bernini di fare questa medesima riflessione che noi tante volte abbiamo sentita dalla voce ingenua di molti uomini di chiaro ingegno sulle opere loro: egli allorquando rivide dopo quaranta anni le sue prime opere sclamar dovette: *Oh quanto poco profitto ho io fatto nell'arte, mentre giovane maneggiava il marmo in questo modo!* Canova scolpì mai pieghe con più grande artificio e maestrìa di quelle della sua Mansuetudine nel monumento di Clemente XIV, condusse mai un Torso con più finezza e più nobiltà del Genio nel monumento di Clemente XIII, e i capelli delle sue statue ebbero mai un tocco più leggiero di quelli del suo Adone aggruppato con Venere? Eppure queste furono opere quasi giovanili, poichè le prime che lo fecero salire in altissima rinomanza.

Ma il Bernini che in luogo di ricondurre le arti a' severi principj a cui era destinato a ricondurle Canova, operava senza avvedersene a farle deviar per intero, col lussureggiare dell' esecuzione, e il falso splendore della sorpresa, andava aumentando il male verso il peggiore, e succedeva di lui, come di chi segue passionatamente la moda, che da una eleganza ricercata passa all' affettazione, e dall' affettazione alla caricatura: e come delle donne che prendendo abitudine al fuco ed al liscio senza avvedersi credono d'esser sparute, se non colorano con dannoso artifizio le guancie al pari delle maschere sceniche.

Gruppo di Enea e Anchise.

Non aveva più di quindici anni il Bernino allor quando scolpì il suo gruppo d' Enea e di Anchise per la villa Borghese, vivente allora Paolo V; indi scolpì il Davide ritraendo se stesso, come ognuno può anche verificare esaminando il suo ritratto da giovine intagliato da Ottavio Leoni con molta grazia. Aveva appena diciotto anni quando trattò il soggetto di Apollo e Dafne,

opera in cui sembrò aver preso di mira tutte le difficoltà dello scarpello; e veramente può dirsi opera mirabilissima per le meccaniche dell' arte, cosicchè in vederla è forza il convenire in ciò che soleva egli dire da vecchio, *che nella sua giovinezza non dava mai colpo in fallo*. L' esaminare quest' opera nella Tavola I convincerà ogni osservatore della multiplicità delle minute parti, e isolate, e traforate; e le radici al piede, e i capelli, e i rami, e le fronde e lo svolazzare dei panni sono con leggierezza di tocco così gentilmente scolpiti, che sentiresti invero sibilare quei lauri pel vento, scordando la durezza della materia, condotta più che flessibile cera a perfezione inimitabile. Luogo non è a cercar nelle forme una correzione esatta di disegno, nè quell'ideale che al nume di Delo si converrebbe; egli nel marmo del Bernino diventò tutto pastore, e il diresti pascere realmente la greggia d'Admeto, senza che in lui traluca alcuna parte di divinità, nè tampoco di quell'espressione che sarebbe propria del caso a cui riferiscono i due versi scolpiti sotto il gruppo:

Gruppo di Apollo e Dafne.

Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae
Fronde manus implet, baccas seu carpit amaras.

Versi fatti in quell' occasione dal cardinale Maffeo Barberino che fu Papa pochi anni dopo sotto il nome di Urbano VIII; quel medesimo cardinale che godeva in tener lo specchio a questo giovinotto artista allorquando scolpiva il proprio ritratto nella figura del Davide.

Pareva che lo scarpello, a meno di non discendere alla puerilità di Callicrate, non potesse superare maggiori difficoltà dopo il gruppo di Dafne; ma invero che il ratto di Proserpina superò ogni altra delle prime opere sue, se non fu anche la più sorprendente che escisse dal suo scarpello. Noi osiamo di credere che neppure gli antichi, per quanto si può giudicare da ciò che a noi resta di loro opere, scolpissero una barba e una chioma che pareggiar possano quella del Plutone. Assolutamente il ferro ha tagliato quel marmo in un modo da spaventare chiunque conosca scarpelli; e se i primi di quest' arte si mettessero a voler condurre un' opera in quel genere con tanto spirito e tanta accuratezza, è da credersi che facilmente darebbero nello stentato, e si vedrebbe ciò che in quella non apparisce menomamente, *la fatica e la difficoltà*. Tav. II.

Gruppo del ratto di Proserpina.

Potrà forse in questo luogo riflettersi da alcuno che se da noi viene attribuita tanta lode ad alcuna di queste parti nelle opere del Bernino, debbano esser rimasti addietro e con molta inferiorità tanti eccellenti artisti, dei quali abbiamo rilevato in altri luoghi il merito più segnalato e distinto. Dopo la quale osservazione ci converrà accordare senza alcuna difficoltà, che il Bernino giunse a tanta eccellenza nel maneggio dei ferri, che realmente fece dimenticare al marmo la sua durezza, e tutti vinse coloro che si dedicarono

a quest'arte per l'eccellenza del tocco anche di molti panni, e di varie altre parti negli animali; siccome il pelo, e persino le carni condusse con una pastosità incomparabile. Ma a che gli servì tanta eccellenza nelle unghie e nei capelli al dire d'Orazio, se poi dopo all'esercizio della mano sorprendentissimo non si accoppiò la giustezza dell'ingegno nella scelta delle forme, nella correzion del disegno, nella nobiltà dell'espressione, e crebbe sempre nelle sue opere la tendenza a' modi convenzionali (1)? In nessuna delle sue statue si veggono pieghe migliori di quelle che sono scolpite nel ratto di Proserpina, e bisogna giudicare che a gradi a gradi nell'avvanzare di età si andasse attenuando il suo gusto fino a credere, che nella prime opere la semplice imitazione della natura fosse cosa troppo comune e triviale, per cui poi si videro quei panni a guisa di falde stuccate, e quella strana maniera che sfoggiò in tante altre numerosissime opere sue.

Statua di santa Bibiana.

Uno dei lavori dove maggiormente riluce la moderazione di questo che divenne poi sfrenatissimo corruttore dell'arte è la santa Bibiana, appunto una delle prime opere sue di scultura dopo quelle che abbiamo indicate. Questa gentilissima fanciulla è scolpita con molta grazia e semplicità, il volto è soave, e di bella e leggiadra forma sono le mani, di un tocco raro e pastoso. Le pieghe sono diligentemente eseguite, e sebbene lascino travedere per la sua eccedenza di volume la tendenza a un' ampiezza troppo pittorica e impropria dell'arte dello scarpello, non ostante non si allontanano dal vero e dal naturale. Non può però lasciarsi inosservato, che mancò lo scultore nella proprietà del vestimento, avendo colla cintura allacciato la tunica e anche il manto di modo che diede luogo alle censure che il Milizia non risparmiò ad antiche e moderne opere dicendo, *e qual donna si cinge il mantiglione, e qual uomo il tabarro?* Questa e la migliore delle statue isolate di questo scultore; e non sfigura colla s. Susanna del Fiammingo, e la s. Cecilia del Maderno, le quali opere da noi vengono riputate per le migliori di questo secolo. Tavola I.

Eccesso di ardimento nelle opere del Bernini.

L'aura di cui godette il Bernini alla corte dei Pontefici fu quella che diede l'ultima mano alla tendenza che aveva già succhiata col gusto del secolo pel manierato. Pronto e vivace d'ingegno ed avezzo a superare le difficoltà usando del marmo come appena sarebbesi fatto d'ogni materia più molle, egli era l'uomo il più adatto per secondare la magnificenza e l'ambizione dei regnanti. Il plauso che ebbero le sue prime opere cominciò ad aumentare il calore della sua immaginazione. Quei modi di eseguire erano nuovi, e avevano

(1) Aemilium circa ludum faber imus et ungues
Exprimet, et molles imitabitur aere capillos;
Infelix operis summa, quia ponere totum
Nesciet: *Horat. Poet.*

del meraviglioso, e a mano a mano che l' amore di novità diventava di moda, e agitava tutti gli animi pel progresso degli altri studi nelle scienze, egli pensò di sostituire anche nuovi e ardimentosi modi d' invenzione in tutte le sue opere. Architetto, macchinista, scultore, fonditore abbracciò una vastissima periferia in tutte le arti solleticando il genio di Urbano VIII; e messo alla testa dei lavori più dispendiosi, si vide attorniato da tutti gli artisti viventi, come quegli che nel bisogno di aver mani bastevoli a tante imprese, poteva dar pane a coloro che venivano ad arruolarsi sotto de' suoi vessilli. Ma essendo egli alla testa di tante grandiose opere, succedeva che gli artefici subalterni erano costretti ad eseguire subordinatamente alle sue invenzioni, e prestare un' opera quasi meccanica, pensando colla testa di lui, e ardendo gl' incensi al sole che risplendeva, colla più amara umiliazione, senza poter dare alcuna vita alle produzioni del loro genio. Di qui ne venne quella specie di tirannia, che condusse le arti in tanta perdizione, e di qui quella fatalissima e necessaria facilità di eseguire senza studio, e con strana celerità una folla di opere, che distribuite a un maggior numero di menti pensatrici, avrebbe potuto almeno nella depravazione del gusto introdurre quella varietà che non vedesi nelle opere di quest'età, le quali hanno piuttosto l' aspetto di manifatture che di produzioni di varj ingegni; tanta è la monotonia che regna in tutti i lavori.

Confessione di s. Pietro

La confessione di s. Pietro fu una delle opere più grandiose che Urbano VIII gli fece fondere, come ognun sa, togliendo dai lacunari del Panteon quel bronzo che avevano rispettato i barbari del Danubio nelle loro irruzioni; contro la qual vandalica operazione abbastanza si sono scagliati tutti gli scrittori, per non avere ora a ripetere inutilmente su questo proposito alcuna invettiva. Nove anni s' impiegarono ad erigere sotto la più bella cupola del mondo un altra cupola di bronzo per render venerato l'altare, e ne venne un effetto il più disgradevole che dall'arte si potesse inventare, giacchè la visuale di quel magnifico edificio fu troppo sensibilmente ingombrata da quell'immenso baldacchino, che non la cede in altezza a' più grandi palazzi di Roma. Si videro allora nel più gran tempio della cristianità le colonne attorciliate, le quali convien accordare che sono in architettura come le gambe storte nel corpo umano; la singolarità delle quali colonne non può allettare che i nemici del naturale, poichè credono sempre bello ciò che è difficile. Attorcigliamento non dissimile alle frasi che si adopravano per encomiarlo, allorquando monsig. Lelio Guidiccioni esaltò quest'opera col titolo di *degna casa d'Apostoli*, *erario del cielo*, *macchina eterna*, *e sacrario di divozione*. Bizzarrìa che non ha scusa e non è provocata da alcun bisogno; la cui origine sta nel solo sregolamento dell' ingegno dell' uomo, e che non si accorda colla semplicità della grave e armoniosissima melodia dei grandi maestri

dell'arte musicale, che in quel luogo stesso pur serve tuttora ai canti nei solenni pontificali di quella basilica; alla qual stravaganza di contorcimenti e volute, e strie, e festoni, e padiglioni, e frangie di bronzo si addirebbe tanto meglio il moderno canto, con cui dalle possenti laringi si sfogano i salti, i trilli, i passaggi, le volate più ardimentose, dimentica pur troppo la musica delle sue belle e semplici instituzioni. Arti sorelle, ma che pur troppo parvero in guerra per la diversità del loro andamento, non essendo stata certamente contemporanea la prosperità della loro fortuna.

Fontane e varie invenzioni del Bernini.

Urbano VIII che era stato fino dalla prima età del Bernini tanto a lui affezionato, trovò in questo artefice l'uomo secondo il suo cuore, e affidando a lui ogni impresa, di qualunque genere essa si fosse, gli diede a costruire fontane, palazzi, campanili, monumenti, e persino due anni avanti la morte il proprio deposito per la chiesa di s. Pietro. La fonte di piazza di Spagna fu una di quelle costruite sotto questo pontificato; ma l'arte non vi ha configurato cosa meritevole di osservazione; e tutto il merito consiste nel ripiego d'immaginare la scaturigine in un livello più basso della superficie del terreno, così astretto l'artista dalla località, per valersi del beneficio dell'acqua in un sito dove non era possibile l'ottenere un getto. Piuttosto la fontana del Tritone in piazza Barberini può dirsi una delle buone produzioni in quel genere: e in realtà le fontane sono una tal fatta d'invenzioni, di cui non avendo monumenti che dell'antichità ci siano rimasti, convien concedere che presentano un aspetto di novità per cui viene a giustificarsi qualche ardimentoso concetto originale. Molte moli di questo genere diresse il Bernini in Roma, e ingegnosa fu quella posta alla Minerva sui suoi disegni per opera del Ferrata, elevando un obelisco sul dorso dell'elefante, benchè non sia di sua invenzione, ma si appropriasse la vision di Polifilo, e il disegno elegante che fino del 1499 nella prima edizione di Aldo si vide intagliato con tanta eleganza nell'Hyipnerotomachia: nullameno è delle meglio pensate che si vedano di lui. Quella a cui pose lo studio maggiore, e a cui lavorarono i migliori della sua scuola fu la fontana di piazza Navona, opera delle più grandiose eseguite in Roma, e che presenta un aspetto a prima vista maraviglioso. Quella scogliera traforata però su cui si eleva un monumento egiziano, e quei giganti che rappresentano i quattro fiumi delle principali parti del mondo non sono cose che abbiano un legame ben dedotto e ragionato; e qualunque giustificazione non condurrà mai a persuadere alcun sano intendimento in favore di questa invenzione. Le figure sono fra le migliori opere di quel secolo, e alcune parti delle medesime si ammirano eseguite con larghezza di stile, e con naturalezza di movimenti. Forse fra le statue del genere ornamentale e di decorazione, come son queste, non crediamo che siansi eseguite figure migliori dagli scarpelli del 600; e la costruzione di tutta la

macchina, eseguita da un vero maestro nell'arte di edificare con previdenza e maravigliosa solidità, è della più magnifica costruzione, cosicchè tollerando ciò da cui la ragione dissente, bisogna accordare al generale di questa mole un aspetto veramente che impone (1). Alcune delle nostre osservazioni sembreranno aspre a chi da tanti anni ha l'abitudine di ammirare senza critica un monumento: ma è della natura del nostro assunto il parlare senza prevenzione e riguardi ponendo del pari l'ingegno ed il merito in evidenza, come notando gli errori dell'arte e degli uomini che la maneggiarono. Se per diverse generazioni non fosse accaduto, che i figli e i nipoti avessero lodate le opere pubbliche inconsideratamente per la sola ragione che le avevano intese lodare dai padri e dagli avi, avrebbero potuto fare le stesse osservazioni che vi facciamo ora noi. E chi sa quante cose veggiamo attualmente con cieca prevenzione che saranno biasimate un giorno, sottoponendole a quell'analisi imparziale che scuopre in una luce più chiara i difetti su' quali noi siamo forse indulgenti. Questa ultima fontana il Bernini edificò sotto il pontificato d'Innocenzo X della casa Panfili, e levò gran rumore per quella novità spettacolosa che presentò l'ardimento di costruzione, e la copia delle acque che seppe con maestro artificio derivarne.

Ma avanti di progredire coll'esame di opere ancora più caratteristiche non tanto di questo massimo ingegno, quanto dell'età in cui visse, accenneremo come egli sfogò il talento architettonico in grandi moli, quali sono il palazzo Barberini, i campanili a s. Pietro, che fu forza poi demolire, e la fabbrica di Propaganda; e come scolpì il basso-rilievo del *Pasce oves meas* in s. Pietro, e diresse il monumento della contessa Matilde, uno de'più saviamente inventati; dalla cui sobrietà si vide recedere, allorquando pose mano al monumento di Urbano VIII, dopo di aver fatta pel campidoglio la statua di questo suo

(1) È troppo famoso questo moderno monumento perchè non sia presente agli occhi di tutti; chè ove non l'avessero in Roma veduto, lo avranno ammirato o in qualche pittura o in alcuno dei moltissimi intagli che lo rappresentano. In mezzo alla gran piazza si eleva una vasca assai grande, nel cui centro s'innalza un masso di scogli traforato, sulla base dilatata del quale assidonsi quattro figure colossali, rappresentanti il Danubio, il Nilo, il Gange, e la Plata, ciascuno cogli attributi relativi a quella parte del mondo a cui s'intende che alluda, come il Cavallo, il Leone, la Palma, e il Tatù. Nel mezzo ove questi scogli riunisconsi, posa un piedestallo, e sovr'esso una guglia di 80 palmi, avente nel cuspide la colomba col ramo d'ulivo in bronzo, che è lo stemma Panfili.

Il Leone e il Cavallo sono scolpiti da Lazzaro Morelli, il Nilo è di Giacomo Fancelli, il Gange di Adam, il Danubio di Antonio Raggi, e la Plata di Francesco Baratta. Si riservò l'espertissimo artefice ciò che credevasi dai più di minor importanza, e da lui fu riputato difficile cioè la scogliera. Deve però intendersi la direzione della medesima, opera di meccanici scarpelli.

illustre benefattore. Lo scolpire un gran monumento per quell' insigne basilica è una di quelle felici opportunità che mette a prova l' ingegno d' un artista, e che sì pochi ebbero negli aurei tempi dell' arte, e non toccò neppure al Bonarrotti.

Monumento di Urbano VIII.

Comincia veramente in questo monumento a vedersi più pronunciata la tendenza del Bernino alle affettazioni, a una cattiva scelta di pieghe, a una maniera di comporre esclusivamente sua, impaziente di riempire ogni vuoto. Il deposito di contro di Paolo III scolpito da Guglielmo della Porta, sebbene in molta parte si scosti dalla severa purità dello stile, nullameno a confronto di questo sembra castigatissimo. La figura del Pontefice sedente in atto di benedire o gestire con la destra alzata, è sepolta negli abiti sacerdotali eccessivamente, poichè non era bisogno, nè era eleganza, il rivolgere un gran lembo del piviale sulle ginocchia, mentre i lembi aperti e cadenti avrebbero sempre prodotta una maggior maestà e naturalezza. Parve che in quel secolo, e anche dopo, tutti gli scultori si formassero una necessità di convenzione nel panneggiare in tal modo i Pontefici sedenti, giacchè non se ne vede pur uno sia in bronzo, che in marmo, che non abbia rivolto l' estremo paludamento sulle ginocchia. La giacitura della Giustizia in istato di abbandono e di riposo più che di gravità o di doglia, sembra veramente mancare all'oggetto principale che è l' espressione; e la Carità i cui vestimenti con molto capriccio e con poco bel garbo sono scolpiti, preme una delle sue poppe di contro a una guancia di un fanciullo, lasciandone conoscere per la compressione una deforme abbondanza e floscezza; cose che se anche dinotano la pastosità, e la cedenza delle carni, e si rinvengono in natura, nullameno si vogliono evitare nelle arti del bello. Tutti gli artisti che scolpirono il seno, e tutti i poeti che il celebrarono, ne presero di mira la gentile acerbità; e appunto a principal difetto di Rubens, che dipinse con bei colori, e goffi contorni la lattea pinguedine olandese e fiamminga, si ascrive quella ridondanza che peggior effetto produce trattata dallo scarpello.

Molto vi sarebbe a ridire anche sull'invenzione di fare che la morte scriva su di un libro il nome del Pontefice, pensiere tanto lodato dagli adulatori di quell'età; poichè quel libro non può rappresentare la storia di cui è nemica e non certamente custode la morte; non può essere il registro dell'immortalità che è affidato alla penna della fama; e se realmente intendesi che sia il ruolo delle vittime mietute dalla falce inesorabile, quest'allegoria esprime piuttosto il trionfo della morte, che quello del Papa, e non era qui il luogo da ricordare che la regia e la capanna sono *equo pede* percosse da colei che non guarda in faccia a nessuno. Ma compiaciutosi il Bernini di quell' idea per poter scolpire un brutto scheletro di bronzo, trovò negli scrittori seicentisti una bellissima apologia riportata da' biografi, e da quelli che

illustrarono i monumenti di s. Pietro, citata come un capo d' opera del cardinal Rapacciolo:

Bernin sì vivo il grand Urbano ha finto
E sì ne' duri bronzi è l'alma impressa,
Che per torgli la fè, la morte istessa
Sta sul sepolcro a dimostrarlo estinto.

Non potevano meglio unirsi le arti sorelle a corteggiarsi a vicenda, portando la più genuina impronta del loro secolo.

Monumento di Alessandro VII.

Ancora più singolare è l'affettazione che scorgesi nell' altro monumento scolpito dal Bernini nell' ultima sua età alla memoria di Alessandro VII, ove per la profondità della nicchia prese il partito di sepellirvi due delle quattro figure delle quali vedonsi il capo e le spalle, mentre le altre due che rappresentano la Carità e la Verità stanno sul dinanzi del monumento. Noi abbiamo dato il disegno di queste nella Tavola III. Il movimento della Verità studiato per cercarvi la grazia comprime col piede sinistro un globo dove scorgesi rappresentato il mondo; ma il più singolare si è la specie di compressione che riceve questo corpo rotondo, come se fosse una vescica, non potendo rilevarsi se ciò voglia alludere al gran peso della Verità figurato allegoricamente, ovvero che abbia lo scultore inteso di dare al corpo sferico una tal quale grazia prospettica dimostrandolo in quella figura. Alla grave scogliera che cuopriva da prima una porzione di nudità nella figura fu forza aggiugnere una camicia di metallo dipinta di bianco, poichè dispiacque una Verità troppo ignuda; cosa che l'artefice avrebbe già potuto rimarcare nel monumento di Paolo III. Ma ben diversa sensazione nell'animo de' riguardanti poteva produrre la figura di Guglielmo della Porta che quella di Lorenzo Bernini; soggetto che fu da lui altra volta scolpito, e che vedesi in casa de' suoi eredi. D' incontro stavvi la Carità che più dell'altra, veduta nel monumento d'Urbano VIII, comprime il petto schiacciandolo contro la testa d'un bambino dormiente che tiene sulle braccia. Non ci estenderemo sulle forme delle figure, nè sulla natura e distribuzione delle pieghe, poichè abbiamo abbastanza trattato del modo di comporle così stranamente, come se fossero roccie scolpite. Nella stessa Tavola la figura di Longino, quantunque soldato, vedesi avviluppata in tanti giri di panni e di pieghe rigide e stuccate, che sembra il torso escire dal seno d'una rupe. L'artista nel vigor dell'età quando scolpì questa figura, vi pose tutto il suo impegno, trattandosi di un' opera messa in tanta evidenza nei gran nicchioni sottoposti alla cupola di s. Pietro, ove lavorarono quasi a concorrenza altri artefici, che si distinsero anche maggiormente di lui, sebbene subordinati alla sua direzione, se non nella scelta del modello, certamente in quella del soggetto, del luogo e del lume. Ma tornando al monumento di Alessandro VII, fu

molto lodata l'invenzione per cui dovendosi collocare sopra una porta si nascondesse la creduta deformità della stessa, con un panno voluminosissimo in marmo, sostenuto dalla morte di bronzo che sembra escire dal monumento. Le linee che presenta una porta nella sua apertura sebbene non favoriscano il più spesso la costruzione del monumento, non nocquero però mai a segno da doverle nascondere e non secondarle nello zoccolo come vedesi fatto in altri depositi. Le stesse opere di pittura, che da simili aperture rimanevano assai più difettose, nella composizione secondarono alla meglio questa combinazione accidentale, procurando che l'illusione non ne ricevesse oltraggio; basti il vedere Raffaello nelle camere vaticane, e Tiziano nella presentazione della Vergine a Venezia, per non parlare di cento altri artisti minori; e si conoscerà come, senza prendere così strani compensi, adattaronsi alla difficoltà delle circostanze. Aggiungasi di più che il togliere l'idea della porta nel luogo del monumento ponendovi quel panno, e quello scheletro di bronzo, oltre che è per se stesso un pesante artificio, cagiona un senso di ribrezzo a chi entra per quell'apertura; e lo spettatore diventa in tal modo inerente al soggetto, ogni qual volta passando per quel vano, pare che vadasi in un luogo il cui ingresso sia custodito dalla morte che fa la parte d'usciere innalzandone il panno.

Queste bizzarrie tutte si veggono provenire, dalla troppa facilità di concetti mancante di purità e di saviezza, talchè le qualità di questo artefice singolare prendono molte volte l'aspetto de' vizj brillanti. Le sue scorrezioni parvero grazie, e le sue licenze raffinamenti d'ingegno. Nelle carni convertì la morbidezza in mollezza, e in luogo di espressione si videro spesso scolpite le smorfie e le affettazioni. L'esecuzione del suo scarpello finissima e ingegnosa da prima, andò a poco a poco diventando tormentata e magra, finchè si fece in sul finire trascurata. L'imitazione dell'antico fu posta interamente da parte, perchè giudicata servile e meschina; quella della natura non si curò, perchè si presumeva di averla sempre in pensiero; e obbliandosi i precetti di Leonardo e di L. B. Alberti non si rifletteva più, che colui il quale presume di ricordarsi tutti gli effetti della natura s'inganna, e non impara nè a pingere, nè a modellare, ma contrae senz' avvedersene l'abitudine degli errori (1). Il Bernini fu l'uomo più pericoloso del secolo per l'aura che lo circondava, plaudendosi con troppo entusiasmo alle sue idee ingegnose, ai motivi nuovi, ai suoi progetti grandi, ricchi, arditi, originali, in conseguenza dei quali negligendo la semplice natura, e i veri modelli dell'arte, servì poi egli stesso di modello a tanti infelicissimi imitatori.

(1) Leonardo da Vinci della pittura Cap. 20. Leon. Bap. Albert de pict. Lib. III.

L'operà che in fatto di scultura piaceva più d'ogn'altra all'autore fu la santa Teresa che vedesi nella chiesa della Vittoria in Roma. Soleva egli dire modestamente *esser questa la men cattiva opera ch'egli avesse mai fatto*. Alla Tavola IV si vede il disegno di questa composizione ove la Santa svenuta in un' estasi ricade all'indietro, e un Angelo armato dell'aureo strale dell'amor divino sta sopra lei per ferirla. È inarrivabile la finezza con cui il marmo è lavorato, ed è anche espressivo moltissimo il languore della Santa che profanamente osservato confondesi coll'espressione della voluttà; ma forse ciò è colpa più di chi osserva, che di chi scolpì. In certi soggetti però trattati dall'arte ed esposti al pubblico, non avvi severità che basti per eliminare ogni ambiguo senso sotto cui possano esser guardati, poichè gli osservatori sono uomini non quali dovrebbero essere per riflessione, ma quali riescono per indole, e per abitudine. L'essersi voluto dallo scultore rappresentare le rozze lane di cui era vestita la Santa, lo fece cadere in una cattiva scelta di pieghe, e questa gentil giovinetta si vede imbarazzata da una quantità di angoli taglienti e crudi che presentano cento acutezze per ogni verso. Forse quello strano ed aspro modo di modellare i panneggiamenti dà più risalto alla morbidezza delle estremità che scappano fuori da quella specie di scogliera, e la soavità di quel viso, e quella mano sinistra cadente producono così un più sensibile effetto. Il movimento dell'Angelo poi non è adattato, e presentasi ingratamente senza ben aggruppare colla Santa: la sua figura troppo adulta è forse argomento all'indiscretezza di qualche riflessione sul carattere di questa composizione, e senza dubbio un angiolino che per le sue forme infantili avesse piuttosto espresso il carattere dell'innocenza, avrebbe meglio servito allo scopo che proponevasi l'autore in questo devoto soggetto. Direbbesi che lo scarpello del Bernini siasi deliziato di un tal marmo, e dopo le prime statue per Paolo V questo gruppo è il più finamente condotto d'ogn' altra opera di questo valente scultore.

S. Teresa

Una delle produzioni meglio pensate pel concetto, e peggio condotte pel gusto e l'esecuzione si fu la cattedra di s. Pietro che Alessandro VII volle far fondere in bronzo e che costò un'immensa somma, colla quale non un monumento ma un tempio sarebbesi edificato. Lavori di tanta grandezza che sì di frequente andavano esercitando l'ingegno del Bernini, se fossero stati equamente distribuiti mettendo a prova anche l'altrui immaginazione, potevano far nascere una felice concorrenza, e l'arte infinitamente per questi avvantaggiarsi; ma tutto doveva fare il Bernino, egli era il nume del secolo. La idea di far sostenere dai quattro principali dottori della chiesa la cattedra del principe degli Apostoli è nobile e grandiosa, siccome il partito preso di servirsi dietro la stessa del trasparente del finestrone per situarvi con artificio la colomba che rappresenta lo Spirito Santo, è un prevalersi accortamente

Cattedra di S. Pietro.

d' un' opportunità felicissima per la natura di questo soggetto. Ma il movimento vezzoso dato a quelle statue gigantesche di 17 palmi, che tanto sono alti i reverendi padri della chiesa, quasicchè stessero in positura da farsi ritrarre, e sostenessero un corpo di nessun peso, è contro ogni giusto, e retto senso. È inutile qui parlar delle pieghe, che ingombrano così sconciamente quei colossi, crude, taglienti, e senza alcuna sorta di naturalezza. Ciò che però più offende l'occhio accostumato al bello nell'arte è la forma della cattedra ove, proscritte le linee rette, non veggonsi che volute, curve, e cartocci dello stile il più grottesco che mai fosse impiegato dal momento che le arti deviarono dal buon sentiero.

Sembrerebbe però ovviare a molti di questi inconvenienti, se non in quanto allo stile, almeno in quanto al concetto, il dare una diversa interpretazione a questo gran monumento. Fingasi che quel trono sia fatto non per l' Apostolo, ma piuttosto per collocarvi il libro divino degli Evangeli, allora la piccolezza della cattedra, e l'azione svelta de' non faticanti colossi che sostengono lieve peso non sembrano più irragionevoli, e il pensiero diventa assai più nobile e conveniente. Un eretico impropriamente parlando, e senza quel rispetto che devesi alla santità del luogo e all' augusto carattere del principe degli Apostoli, esclamava contro l' invenzion del Bernini tacciando d'arroganza barbarica il far da *dottori* portare un pescatore.

Esame comparativo di tre monumenti.

Non sà comprendersi come siansi instituiti in quell'età così pochi paragoni tra l' antico e il moderno, anzi direbbesi che non solo non siasi tenuto conto di ciò che i grandi maestri operarono nell' antichità, ma che siasi espressamente cercato un genere di scultura avente un carattere esclusivamente suo, che alcuni denominarono *Ecclesiastico*: nella qual denominazione ebbero tutto il torto, poichè a dir vero a renderla propria della cosa, conveniva che la scultura avesse presentato gli oggetti quanto più si poteva grandiosamente e in forma nobile, semplice, augusta, secondando i principj del grande e del bello sui quali erano convenute tutte le nazioni senza rompere negli scogli pericolosi della *novità*. Stranissimo sembrerà ma pure è cosa utilissima il confrontare questo curioso monumento col trono d' oro e d' avorio del Giove Olimpico, secondo la descrizione di Pausania, recentemente illustrato, e prodotto dal dottissimo signor Quatremére di Quincy nella sua grand' opera che ha per titolo *le Jupiter Olimpien*. E pure la cattedra di s. Pietro e che altro è ella fuori d'un trono? Colla sola differenza che ove in quello di Giove le vittorie, le sfingi, i giovani tebani, e le tante altre favole e allegorie lo ornarono con tanta ricchezza, sarebbesi potuto adornare la cattedra del principe degli Apostoli con tutte le angeliche gerarchie, e i fasti della religione, soggetti che maneggiati da abile ingegno avrebbero arricchito quel nobilissimo seggio con tutto il gusto e la grazia; siccome

assai meglio del Bernini indubitatamente avrebbero fatto e Donatello, e il Ghiberti, e Vincenzo Danti, e il Riccio e tanti altri delle migliori età. Di tutte le opere del Bernini questa sicuramente è una delle più grandiose, e delle peggiori nel tempo stesso, della quale non vennero certamente tratti modelli, neppure in quel tempo che fu tanto encomiata e premiata.

Con felice e grande concetto, e con assai migliore esecuzione Girolamo Campagna espresse il trionfo del Vangelo nella magnifica chiesa di san Giorgio maggiore in Venezia. Pose egli sul grave e semplice altare le figure de' quattro Evangelisti che sostengono il mondo, rappresentato da un immenso globo dorato, sul quale poggia la statua del Redentore. La composizione è così ben legata cogli attributi di ciascun Evangelista, che sebbene pare non poter riescire di un ottimo effetto nel sentirla descrivere, soddisfa infinitamente al vederla. Nella citata Tavola comparativa sono riportati i disegni dei tre monumenti sulla medesima scala: e sebbene quest' ultimo per la proporzione al luogo dove è collocato sembri impercettibile a fronte degli altri due, nullameno per l'altezza del concepimento non è indegno d'essere comparato a quello d'Olimpia, e vince di gran lunga quello del Bernini. Non è che la via de' confronti che condur possa nell'arte a un giudizio sicuro tra bello è bello, tra bello e brutto, tra ottimo e mediocre. Vedasi la Tav. XLVIII.

Finì il Bernini col non poter più accorgersi dell' immensa sua bizzarria nel comporre, e non pose più mano alla scultura senza torcere ogni parte, persino dove sono le ossa. Le ultime opere sue apparvero sul ponte s. Angelo, ove quelle che non furono di suo scarpello, vennero da lui dirette e scolpite da' suoi allievi. Alla Tavola III. vedesi uno di quegli angeli danzanti le cui pieghe per opera del vento sembrano essere un po' meno a guisa di scoglio che tutte le altre le quali vestirono le sue figure: ma i movimenti delle spalle, e le ossa delle ali sono di un genere singolare, come non eransi mai vedute in alcune delle ali destinate a volare. Questo genere d' ali con ossa e con penne ricurve, del genere che negli arabeschi si fecero le foglie d'ornato, cosicchè possono dirsi anche queste *ali ornamentali*, fece autorità per sifatte licenze; e vidersi dopo per opera degli allievi del Bernino molte simili difformità, dalle quali la scultura penò quasi un secolo a liberarsi.

Avremo luogo a parlare di qualche altra opera di scultura del Bernini allorquando si tratterà delle statue equestri a cui pose mano, non essendovi genere di lavori grandiosi a cui in merito di marmi scolpiti, di bronzi, o di grandiosissimi edificj egli non attendesse pel corso d'una lunga e felicissima vita.

Bisogna però convenire, dopo tutto quello che abbiamo fin qui osservato, che questo artista in materia d'architettura fu grande al pari che fortunato. La scala regia del Vaticano presenta la soluzione d' un problema difficilissimo, e che avrebbe imbarazzati i migliori architetti; poichè egli seppe ottenere

Scala Regia.

un effetto prospettico maraviglioso prevalendosi dell' irregolarità dell' area con una di quelle felici licenze, e con sì fino artificio, che una volta riconosciuto e scoperto, sembra di facile ritrovato, come sono in tanta parte le cose le più ingegnose, ma che a dir vero merita l' encomio d'ogni perito nell' arte edificatoria. Non parleremo neppure del merito che ha la più grande delle opere sue, il colonnato della piazza di san Pietro. Quest' opera è veramente degna dell'attica magnificenza, e la proporzione vi è grandiosa e semplice, cosicchè quest'unica basterebbe per costituire la fama dell'artefice che la condusse. È altresì vero che il favore di una tal circostanza entra per molto nella riescita di questo progetto, e che è sempre chiaro che le occasioni formano gli uomini. Ma volendo separare giustamente e imparzialmente ciò che assicurò la fama del Bernini fra le tre immense occasioni che gli si presentarono della confessione, della cattedra, e del colonnato; per le prime due ottenne il suffragio dei contemporanei che ogni dì và sempre più diminuendosi, e per quest'ultima assicurò quello della posterità. Nessun artista nell' epoca in cui visse ebbe maggior premio, maggior plauso, e salì in più alta estimazione di lui, e nessuna fama più di questa, singolarmente nelle opere di scarpello, fu meno durevole e più effimera; cosicchè convien concludere che o la falsa direzione del gusto del secolo fu larga ingiustamente di un plauso che egli non meritava, o veramente il bizzarro suo ingegno sacrificò alla moderna smania di novità le sue reali e straordinarie prerogative.

Colonnato.

Non toccava certamente a Perrault, grande antagonista di Bernino, a sentenziarlo di mediocrità nell'architettura, il che disvelò la bassa invidia che lo morse allorquando fu con tutta la pompa e la generosità di Luigi XIV chiamato in Francia questo italiano pei disegni del Louvre. La rivalità dell' artista francese si conosce dal ritratto che leggesi riportato nelle memorie dell'edificio suddetto, in un'opera insigne sui monumenti francesi pubblicata da Baltard che ha per titolo *Paris et ses monumens*. Questo ritratto odiosamente scritto dal suo emulo Perrault lo dipinge apertamente come *mediocre architecte*, *quoique il s'estimat extremement de ce cotè-là* (1). Bernini

Bernini invidiato e perseguitato in Francia.

(1) Il avait une taille un peu au-dessous de la mediocritè, bonne mine, un air hardi. Son age avancé, et sa bonne reputation lui donnoit encore beacoup de confiance. Il avait l'esprit vif et brillant, et un grand talent pour se faire valoir; beau parleur, tout plein de sentences, de paraboles, d' historiettes et de bons mots, dont il assaisonnoit la plus part de ses reponses. Il etoit fort bon sculpteur, quoique il ait fait une statue du Roy fort miserable, et si peu digne du prince qu'elle representoit, que le Roi lui a fait mettre une tête antique. C'etoit un mediocre architecte quoique il s'estimat extremement de ce coté-là. Il ne louoit et ne prisoit guère que les hommes et les ouvrages de son pay. Il citoit souvent Michel Ange, et on l'entendoit presque toujours dire: *Siccome diceva il Michel Angelo Buonarrota*.

fu così deluso e compromesso dai raggiri degli altri architetti e cortigiani, e in particolare da Le Brun, che non si risparmiarono persin le calunnie per farlo presto partire di Francia; e non è da maravigliarsi che questa sorte toccasse a un italiano, se toccò anche al Pussino di vedersi sacrificato alla vanità e alla gelosia del tiranno delle arti francesi, il pittor della corte. Il progetto però di Bernino per la facciata del Louvre non fu la più bella delle sue produzioni architettoniche: dapprima fu ricusato per metà, ritenendosi unicamente di eseguire le decorazioni gigantesche da lui immaginate per la gran piazza che doveva esservi di fronte; ma la guerra che spesso attraversa i progetti delle arti, impedì l'esecuzione del piano, e il viaggio di questo artista in Francia non ebbe alcun rimarcabile risultamento; e in compensó delle somme enormi che costò questa sua andata, come abbiamo veduto nel primo capitolo di questo libro, non si ottenne da lui che un progetto non eseguito, e un busto criticato severamente. Egli è altresì vero che inviò poi da Roma una statua equestre colossale del Re che fu riconosciuta mediocre, e gli fu persino mutata la testa: ma e chi potrà garantire il genio degli uomini dagli effetti della gelosia? Egli fu preso di mira dal momento in cui giunse in Parigi fin a quello in cui fu risoluta la sua partenza: il suo ingegno si avvilì, e perdette l'audacia senza di cui non si fa mai nulla di grande e di nuovo. L'ingiustizia della critica comprime sempre i talenti, e studiando di scampare dalle persecuzioni dell'invidia, finiscono tante volte col non potere neppur meritare dopo morte gli elogi della posterità. Bernini con tutti i suoi grandi difetti era sempre un genio fecondo di mille risorse, e il più valente di tutti coloro che nella sua sfera potessero allora sostenere in tutti i paesi d'Europa la superiorità dell'Italia in questo genere di liberali discipline. Un suo contemporaneo in Roma gli mosse una guerra quasi aperta, ma con poco successo; era egli ben lunge dal poter misurarsi con lui nell'estensione di tutte le arti, e poco valente in quella dello scarpello, riunì la forza dei suoi attacchi in quella dell'architetto (1). Fu questi il Borromino, autore

Bernini censurato in Roma.

(1) La storia dei tempi e quella dei citati due emuli artisti è piena di singolarissimi aneddoti provenienti da queste rivalità di mestiere. Riporteremo a tal proposito semplicemente una nota che pose nella sua erudita opera *sul Mercato, il Lago dell'acqua vergine, e il palazzo Panfili nel Circo agonale* il chiarissimo nostro amico l'Ab. Francesco Cancellieri, alle cui molte fatiche e alla cui diligenza saranno debitori gli studiosi di importanti notizie d'ogni genere eruditissime, e verso il quale è da sperarsi che almeno con tarda retribuzione di riconoscenza e di stima sia più giusta l'età che verrà, di quello che nol fu per lui di premio quella in cui vive.

„ Molti sospettarono che la statua del
„ Nilo (la quale si vela con un panno la
„ fronte nella fontana del Bernini a piazza

della fabbrica della Sapienza, della chiesetta di s. Carlino alle quattro fontane, di s. Agnese in piazza Navona, e di una quantità di palazzi e cappelle che sorpassarono in cattivo gusto le opere del Bernino. Chi avesse voluto venir a gara adottando saviezza e purità di stile, poteva rinunciare allo studio, giacchè bisognava adulare il gusto del secolo, e la probabilità della palma stava spesso in favore di chi proponesse l'invenzione più stravagante. Questo architetto si valse d'una mutazione di Pontefice per innalzarsi a far guerra al Bernini; e nel pontificato d'Innocenzo X riescì in fatti di rovesciare tutti i protetti da Urbano VIII, per quelle reazioni facili a nascere ove si avviva il calor dei partiti che amano le mutazioni. Il trionfo de' malevoli del Bernino abusò della lontananza del Pontifice da Roma per far segnare il decreto di demolizione del campanile già eretto sulla facciata di san Pietro, cosa di cui ebbe lo stesso Papa a pentirsi, e che non era nè tanto dannosa alla solidità dell'edificio, nè tanto mostruosa come le torri degli orologi che attualmente vi stanno. Ma il trionfo dell'invidia fu momentaneo, e il vecchio Papa si consolò e rapacificò con il Bernini, quando insieme a D. Olimpia fu spettatore della brillante sorpresa cagionatagli allo scuoprirsi della fontana in piazza Navona. Bernini che visse pel corso di nove pontificati, nato

„ Navona per dinotare forse che *fontium* „ *celat origines*) fosse stata artificiosa„ mente collocata incontro la facciata del„ la chiesa, per fare un ripicco al suo „ emulo Borromino che ne fu l'architet„ to, cui voleva far intendere che fino le „ statue cuoprivansi la fronte per non ve„ dere gli errori della sua facciata. Lo „ stile del Borromini è stato comunemen„ te eguagliato a quegli di Seneca, di Lu„ cano, e del Marino. Ma Filippo Juvara „ per la sua costante inimicizia all'angolo „ retto, a cui aveva totalmente rinuncia„ to, solea chiamarlo il Calvino dell'archi„ tettura, come riferisce G. B. Passeri, nel„ la ragion dell'architettura. Così ugual„ mente si crede, che la maschera la quale „ si vede nelle basi delle quattro colonne „ nel baldacchino di bronzo della confes„ sione di s. Pietro, e la figura del teschio „ d'una testa d'asino spaccata vi fosse po„ sta per satira del Borromini ch'egli sa„ peva aver criticato il suo lavoro. Certa„ mente nel dare la forma d'un priapo ad „ un modiglione che regge un balcone nel „ suo palazzo sull'angolo incontro al col„ legio di *Propaganda*, mostrò di voler „ dileggiare il suo implacabile rivale Bor„ romini, il quale nell'opposto cantone del„ la fabbrica di Propaganda, in luogo di „ cartocci, vi aveva poste due orecchie asi„ nine per deridere il suo avversario."

Alcune di tali celie possono aver base nella verità, ma una parte di queste, e di tante altre che si raccontano, sono come i giganti e le figure trovate nelle nuvole. In fatti lo strano modo di ornare d'allora può dirsi che offrisse tutto il campo a qualunque interpretazione; e nelle volute, e nei cartocci, e nei cartelloni di qualunque modo bizzarro inventati vi si trovano orecchie, maschere, priapi, e persino mesenterii d'animali da saziare qualunque genio satirico, se gli giovasse trar da quelli allusioni.

sotto Clemente VIII, e morto sotto Innocenzo XI, ebbe a sua disposizione per tante immense opere d'ogni genere, somme degne del tempo di Pericle, e se fu tanto lontano da Fidia, e da Mnesicle per la squisitezza del gusto nelle arti, non ne ebbe minore la fortuna ed il premio (1).

L'Algardi.

Alessandro Algardi bolognese non ebbe prosperità nel principio della vita, e sebbene coetaneo del Bernini, a cagione di sua poca fortuna, e per essere mancato in fresca età, non potè nuocere alla altrui fama e penò anche non poco a far salire la propria in qualche rinomanza. Moltissime piccole opere egli compose, e modelli e lavori d'avorio, e di oreficeria, mendicando quà e là con ingegno non comune un'esistenza che non ottenne mai lauta. Nessun insegnamento in patria potè aprirgli un grande adito all'arte dello scarpello, poichè le tele bolognesi salirono bensì in fama grandissima, ma non del pari riescirono famosi i suoi marmi; cosicchè sebbene da un certo Cesare Conventi avesse apprese alcune poche meccaniche per modellare, diedesi a lavorare di preferenza secondo la direzione di Lodovico Caracci fin tanto che stette in patria; e in Roma poi cercò di modellarsi per quanto nell'arte del rilievo il poteva, sulle belle maniere del Domenichino. Se non fu servile alle convenzioni berninesche, non prese neppure un andamento suo proprio ed originale, poichè assuefatto ad imitar la pittura, quasi tutte le opere sue risentono di quel difetto che deriva dall'imitarsi in rilievo ciò che conviene ad opere di pennello; e abbiamo più volte veduto come disdica il comporre un basso rilievo alla guisa d'un quadro dipinto. Questa verità era così lunge dall'esser riconosciuta, che le opere di molti artefici nel seicento sembrano quadri modellati in rilievo; dalla qual promiscuità di principj nei canoni dell'arte ne venne il più detestabile effetto per la scultura, siccome avremo luogo di andare a mano a mano osservando. Prima del sacco di Mantova potevano vedersi in quantità le opere dell'Algardi nel museo di quella corte, presso cui passò alcuni de' migliori anni

(1) La sola cattedra di s. Pietro costò più di cento e settemille scudi secondo il computo fatto dal Fontana ed estratto dai libri della cancellaria: e l'intera Basilica vaticana era costata fino al principio del secolo decorso, quarantasei millioni ottocentomila, quattrocento novant'otto scudi d'argento; dei quali forse non esagera chi crede che una decima parte fosse spesa sotto la direzione del Bernino, se si riuniscono i dispendj grandiosi della confessione, cattedra, portici, scala regia, statue colossali, lavori a pilastri della cupola, campanile, incrostamenti di marmi, e rilievi, depositi ai Pontefici, e tanti altri accessorj ornamenti profusi coll'oro di tutta la cristianità duranti i novi pontificati in cui visse il Bernini. E tutto ciò gli somministrò le accennate occasioni luminosissime senza mettere in conto le tante altre opere suo fuori del Vaticano.

di gioventù, favorito da quel Bertazzoli architetto del duca Ferdinando; le quali piccole operette di vario genere disperse poi, rimasero senza una certa autenticità confuse con una quantità di altri lavori operati specialmente da alcuni diligentissimi fiamminghi, che si erano recati in Italia nelle nostre scuole per impararvi sotto migliori maestri i buoni modi dell'arte; e in fatti confusamente, e incertamente si citano anche al presente opere di varie mani le quali non portano impressa una caratteristica abbastanza evidente, per poter loro assegnare con precisione l'autore.

L'Algardi molto meno d'ogn'altro piegò ai modi convenzionali della scuola romana e francese, e si attenne di preferenza nelle forme dei nudi, e nel panneggiare delle figure alla scuola dei pittori bolognesi come abbiamo poc'anzi detto, facendosi a imitare i Caracci, e Domenichino anche più di quello che ad uno scultore fosse concesso. Per conseguenza di tanto è migliore lo stile suo di quello degli altri suoi coetanei ancorchè cadessero nello stesso difetto, di quanto sono migliori pittori i Caracci e il Zampieri, di Pietro da Cortona e di Luca Giordano, più manierati e più trascurati nella parte ideale delle arti. Con tutto ciò l'Algardi assai tardi si mise a poter lavorare i marmi, per difetto di occasioni e difficoltà d'esser promosso, trovandosi, per così dire, barricata ogni via, e precluse le opportunità di aver pubblici lavori a cagione dell'ascendente straordinario di Lorenzo Bernino.

Ciò che meno traluce nelle opere di questo scultore è lo studio delle antichità, che indubitatamente egli vide e consultò, ma le tradusse a suo modo, non rilevandosi mai dalle forme e dai contorni delle sue figure che avesse attinto a quelle purissime sorgenti del bello le sue cognizioni. Null'ostante avea egli ben osservato il merito sommo che hanno le sculture in stiacciato rilievo, e specialmente aveva con matura saviezza riconosciuto che gli ornamenti delle volte di stucchi in alto rilievo sono il più inelegante ed improprio modo di interna decorazione che dar si possa, non tanto per il cattivo effetto delle projezioni e delle ombre, a causa della luce radente e per quella specie di oscurità e di confusione che dà un'idea di cosa pesante; quanto per essere sempre nido di polve, e d'insetti, e sovente motivo di pericolo nel distacco di alcune parti prominenti: cosa facile ad accadere per vetustà degli edificj.

Diretti dall'Algardi i lavori della magnifica villa Panfili, ornò di sua mano alcune volte negli appartamenti con stucchi del più stiacciato rilievo elegantissimi, i quali serbano tutt'ora la loro freschezza e soddisfano l'arte non meno che la ragione. Se fosse in questi così leggiera e gentile pel gusto la composizione, come lo è il rilievo, potrebbero applaudirsi fra le più belle opere di questo genere: ma peccò spesso l'Algardi nel pesante; e più d'ogni altra cosa fede ne fanno le principali opere sue che veggonsi nella basilica

di s. Pietro, ove impiegò tutto se stesso, trattandosi di mettersi a competenza con presso che tutti gli artisti viventi.

Non ostante l'indipendenza dalle cattive abitudini di tutti gli altri scultori anche l'Algardi pose il suo Leone XI seduto nel monumento con un lembo del piviale sulle ginocchia, e la statua scolpì di uno stile così pesante, che a dir vero non corrisponde al merito di questo scultore. Ma ciò che rende anche inescusabile il suo ingegno si è il non aver conosciuto qual pessimo effetto produr dovevano le due figure della Regia Maestà e della Liberalità così avviluppate di mal scelti panneggiamenti; le quali sono le più tozze d'ogni altra qualunque figura egli avesse mai scolpita, e vennero attribuite a' due suoi scolari, ma però da lui modellate. Queste però sono meno pesanti del basso-rilievo ch'egli scolpì pel sotterraneo di s. Agnese in piazza Navona, che dicesi essere il luogo stesso del lupanare in cui fu tradotta da' soldati la s. Vergine per essere violata; e tutta ignuda vedesi questa figura, se non che miracolosamente i suoi capelli riparano le membra ove il pudor lo richiede. Tale soggetto trattato non senza espressione, e composto con sobria distribuzione, fu poi scolpito nella forma la più tozza e pesante che dir si possa, quantunque l'argomento si prestasse a gentilissima configurazione di parti, e per la varietà degli oggetti potesse riescire del più alto interesse.

Basso rilievo di Attila.

L'opera gigantesca in cui questo artefice pose tutto se stesso è il grandissimo basso-rilievo di Attila, alto trentadue palmi e largo diciotto, composto di cinque massi riuniti di marmo connessi assieme, per l'impossibilità di avere un sol masso di statuario dalle cave dei marmi in questa grandissima dimensione.

Alla Tavola V si vede un disegno di questa enorme composizione; ma sarebbe ognuno tentato di crederla piuttosto tratta da un quadro, che da un basso-rilievo, poichè invero la distribuzione è più conveniente ad opera di pennello che a tavola di marmo. Ha raffigurato lo scultore, che Attila re degli Unni fosse respinto dalle mura di Roma dal moverglisi incontro s. Leone alla testa del clero, il quale scortato dalla milizia celeste gli mostra gli Apostoli irruenti dalle nubi con spade fulminee per discacciarlo. In fatti il Re atterrito dalle minacce pontificali, e dalla visione miracolosa move retrogrado e rivolge il capo ripieno di maraviglia e di spavento. L'ordinanza generale della composizione sarebbe bene distribuita, se non accadesse in questo soggetto una varietà di rilievo che ci richiamerebbe a tutto ciò che i nostri lettori hanno già rimarcato nel Lib. IV Cap. II pag. 50 ove di questo falso modo di composizione abbiamo lungamente trattato. In fatti le figure le più sporgenti di tutte, che posano in falso, anzi non trovan dove poggiare, eseguite pressocchè interamente di tutto tondo, riescono le peggiori. Il Re fuggitivo non si sa se traballi o se debba realmente e sconciamente cadere.

E per attaccare al fondo questa figura l'artista l'avviluppò in un manto reale lunghissimo ov' era forza inciampare, e non quale si portava in guerra anche dai barbari, che certamente mettevano la clamide militare. Ma forse potrebbe rispondersi, che Attila vicino alle porte di Roma erasi fatto recare le vesti reali, ed erasi cinto di corona la fronte per farvi un ingresso solenne; in fatti un piccolo e gentil scudiero gli porta vicino l' elmo di guerra, e il grand' arco. Quanto è poco pregevole la figura di Attila, altrettanto è grazioso il piccolo paggio in cui vedesi apertamente tutta la scuola di Domenichino. Oltremodo sporgente è la figura di un servitore del Papa che genuflesso raccoglie il lembo de' sacri vestimenti. Per isolare il ginocchio e una gamba di questo, che fa soltanto le funzioni di caudatario, lo scultore ha distaccata interamente questa parte dal fondo, e non entrando la luce nei fori, sembra esservi una caverna nel marmo la quale produce un oscuro infinitamente disaggradevole. Bello è il movimento della figura principale che d'una mano mostra respingere il barbaro Re, e dell'altra accenna la celeste milizia. Le figure che vannosi poi degradando sul fondo rivolte colla faccia in tutti i sensi, divergono troppo dall'oggetto principale a cui senza timore di soverchia monotonia esser dovevano intente, e ciò fa apparire che sembrino indifferenti all' avvenimento. Le pieghe delle vesti pontificali sono di bella e semplice forma, non così quelle delle altre accennate figure sporgenti, che se non sono interamente come le rupi berninesche, non mancano d'essere però affatto disconvenienti a questo genere di scultura.

Ancorchè le figure degli Apostoli che sembrano discendere sulle nubi minacciose ricordassero quelle dipinte da Rafaello nelle stanze vaticane in questo medesimo soggetto, non sarebbero propriamente a tal uopo inventate. La necessità di scorciare una figura che nella sua estremità rimaner debbe al fondo aderente, qualora si voglia dare molta prominenza alla parte anteriore del corpo, produce immediatamente quei moltissimi inconvenienti per i quali ogni illusione è perduta. L'una di queste incalzando colla destra, accompagna colla sinistra l'azion generale assai più dell'altra che accenna il Papa mentre minaccia il Re; e direbbesi che l'artista avrebbe preso questo partito per la difficoltà di collocare il braccio e la mano in iscorcio attraverso il corpo dell'altro Apostolo. Cosicchè a parte a parte esaminando la composizione di questo soggetto non scorgonsi che somme difficoltà invincibili e inevitabili da chi, per proprio genio, o per servire all' altrui, adotta simil genere di lavori. Il contatto immediato delle cose vere e delle finte produce la più ingrata delle sensazioni ad occhj rettoveggenti; e la somma vicinanza dell'altissimo e intero rilievo col finto rilievo delle parti del fondo, che mediante il colore e la prospettiva aerea e lineare fa il maraviglioso della

pittura, presenta il risultamento più dispiacevole nel mezzo rilievo, che d'ognuno di questi sussidj è privato, non potendosi dire nè realtà, nè illusione.

Gli angioletti che stanno fra quelle nubi sembrano intimorirsi e arretrarsi alla vista degli Apostoli fulminanti, puerilità che mostra la poca filosofia dell'artista, il quale doveva anzi supporre che i messaggieri del cielo prendessero parte all'avvenimento come ministri della suprema vendetta; e non pare ragionevole che il paggio di Attila se ne stia immoto e tranquillo coll'armatura del suo signore, vedendolo sbigottito arretrarsi, mentre i cori angelici si sono rappresentati suscettibili delle basse e frali impressioni dello spavento.

Non componeva così i suoi bassi-rilievi il Ghiberti, nei quali allorquando l'Angelo fulminatore cacciava dal paradiso terrestre i primi trasgressori della divina volontà, come nembo irruente di luce piombavano a stuolo gli angeli corteggiando il sommo motore, e servivano sempre allo scopo principale, senza mai distrarre inutilmente lo sguardo o l'attenzione dell'osservatore in oggetto estraneo; anzi prendendosi sempre dall'artista l'avveduto pensiero di fare in modo che la più piccola delle parti accessorie servisse ad illustrare il soggetto della principale. Così scolpì egli gli angeli in adorazione d'intorno al creatore in atto di dare la vita al primo vivente: e allorquando dal suo fianco ne trasse la prima compagna, non solo spettatori riverenti, ma ministri al suo cenno, sorregger si vedono quel corpo in atto di ricever la vita, che nell'obbliqua positura in cui esce dal lato di Adamo avea bisogno per reggersi dell'aiuto supremo. Vedasi Tom. II Tavola XXI. Tutte queste cose noi abbiamo dette nell'esame di una delle più celebrate opere moderne intorno la quale furono di concorde avviso tutti gli scrittori, e che segue a citarsi come uno de' più insigni monumenti dell'arte; per la qual cosa conveniva esaminarla non tanto in riguardo della sua esecuzione, che del concetto. Il Baldinucci non ebbe difficoltà di giudicare, che chiunque si fosse mosso di lontano paese per andare a Roma a vedere questo, chiamato *il più bel parto dei moderni scarpelli*, avrebbe pur bene impiegato il tempo e la fatica.

Non poche altre sculture condusse l'Algardi in bronzo ed in marmo che gli assicurarono una fama e gli avrebbero dovuto meritare più onori che non ottenne. Era debito di chi ne scrisse la vita il darne un elenco; noi non abbiamo parlato che della principale, in cui vien conosciuta più estesamente ogni sua prerogativa. L'amore con cui egli condusse fino all'età di trent'anni i piccoli lavori d'avorio e di oreficeria, e d'altre materie, lo abituò alla diligenza di modo che infinite opere accuratamente condotte si veggono per sua mano; quantunque il gusto più delicato non vi campeggi dal lato dell'ideale. Principalmente nei ritratti riescì il più valente dell'età sua, e gran numero ne scolpì in Roma singolarmente per varie famiglie e pubblici monumenti.

Il Fiammingo.

Lo scultore però che sembrò sorpassare in questo secolo il merito di tutti gli altri di cui abbiamo parlato, fu Francesco di Quesnoy, detto il Fiammingo, nativo di Brusselles. Le occasioni che mancavano di grandi lavori, e la scarsezza di eccellenti maestri fece che i suoi principj non fossero diversi da quelli dell'Algardi, e dedicato a piccoli intagli e lavori a' quali il padre stesso ebbe per guida, passò i primi anni a modellare e a scolpire in piccolo con tale abilità, che l'arciduca Alberto lo mandò a sue spese in istudio a Roma; ma disgraziatamente, morto il suo mecenate, rimase senza appoggio e dovette mettersi per aver pane nella bottega d'un celebre intagliatore, che chiamavasi mastro Claudio Lorenese. Tornò a poco a poco a mettersi in onore lavorando pel contestabile Colonna molti avorj, e legò molta amicizia con Niccolò Pussino.

Era allora nella villa Ludovisi il bellissimo quadro di Tiziano che fu poi donato al re di Spagna, ove gli amori stanno giuocando, e senza tema di esagerazione era un raro complesso di bellezza in quanto alla pastosità, e alla grazia dei putti; in dipingere i quali il Vecellio fu tale maestro, che da molti si studiò di adequare, da nessuno fu certamente raggiunto.

Su quest'opera sorprendente si diede a far moltissimo studio, e lo stesso Pussino li andava in creta modellando, non come se la scultura dovesse derivare dal dipinto i suoi modi di composizione, ma per imitare unicamente le grazie e la forma dei fanciulli; il riescire nel qual difficilissimo genere di imitazione non poteva farsi senza una certa astrazione dal naturale, prendendo a sussidio l'antico e le migliori produzioni d'ogni arte; cosicchè noi veggiamo evidentemente che se l'ideale aggiugne per dieci gradi alle bellezze della natura nei corpi umani adulti conformati con quella scelta che costituisce la vera sublimità dell'artista, è d'uopo che v'aggiunga qualche grado di più nell'imitazion de'fanciulli, difficilissima e suscettibile di grandi modificazioni.

Esame su d'alcuni putti di vari autori.

Accade però qualche volta di osservare, che la tenera età dei putti del Fiammingo non comporta la forza necessaria per alcuni movimenti espressi vivacemente, per il che è mestieri in tal quale maniera convenire su quell'inesattezza dell'imitazione che sembra però in suo favore aver ottenuto una somma indulgenza. Inarrivabile è la pastosità delle carni, e la mollezza con cui egli trattò la pinguedine de'fanciulli: colse nel segno più d'ognuno che l'aveva preceduto nell'esprimere quell'età infantile, e parve che il suo scarpello vezzeggiasse il marmo, cogliendo con fina accortezza certe orme naturali, senza troppo esagerarle, le quali rendono ragione dell'anatomia dei fanciulli, imprimendo con grazia certe fossette ai gomiti, alle ginocchia, alle dita in quelle parti appunto ove la cute, rendendosi più aderente ai tendini, non può estendersi a quel rigonfiamento che vien prodotto lungo le braccia, le coscie

e le altre late parti del corpo. Evitò di occuparsi di quella età dei fanciulli nella quale l'allungamento delle membra rende necessaria una diversa e più svelta proporzione, e presenta anche una serie di maggiori difficoltà, poichè non essendo permesso all'artista lo scostarsi di troppo dal naturale, il confine del bello allora è ristretto in una periferia molto più angusta. Non tutti gli artisti l'intesero ad un modo. Di una diversa bellezza tra loro sono i putti di Rafaello, e quelli di Coreggio: i primi quantunque non manchino certamente di grazia, e possa dirsi che in essi fosse portato questo genere d'imitazione all'eccellenza, primeggiarono però sempre per la semplicità, la nobiltà, e per quella scelta che parve elevarli al dissopra del naturale: i secondi per quell'incantatore sfoggio di vezzi fecero perdonare al loro autore tutte le licenze di cui sembra abbisognare la grazia, e i suffragi anche dei più rigidi disegnatori furono per così dire estorti in favore di quel magico pennello, che se non fu il più corretto fu il più ammirato da tutto il mondo. I putti di Rafaello sarebbersi potuti scolpire, quei di Coreggio non mai: gli uni potevano presentar la bellezza veduti da qualunque parte, gli altri presentati fuori della loro veduta non sarebbero più apparsi gli stessi, poichè i vezzi del pennello hanno quei prestigi che non sono concessi all'industria lentissima dei duri ferri. I putti di Rafaello riescono belli anche espressi col puro contorno d'una matita; e quei del Coreggio privati di colore e di chiaro-scuro perdono un' immmensa parte della loro vaghezza.

Il Quesnoy ebbe un tatto in ciò sicurissimo e diedesi ai putti di Tiziano, che appunto sono come di una media bellezza tra Rafaello e Coreggio, con il di più che la vincono su tutti gli altri per la succosità del colore. Restano a noi in Italia, dopo che i giuochi degli amori furono trasportati in Ispagna, bellissimi fanciulli del Vecellio nel gran quadro del s. Pietro martire, e specialmente in quello dell'Assunta, e una serie di putti e maschere dipinte su varie tavole, che formano un fregio elegantissimo recentemente disposto in una delle regie gallerie dell'Accademia di belle arti in Venezia. Ivi può vedersi la vera scuola del Fiammingo, ed ivi può riconoscersi come Tiziano avesse magistralmente colto nel segno, imitando ad un tempo la natura e l'antico. Gli altri artisti che furono eccellenti nel dipinger fanciulli, ebbero diversi caratteri. Guido e l'Albani si resero facile questa imitazione dal naturale, ma con un pò troppo di monotonia, e senza varietà di modelli, cosicchè veduti pochissimi putti dell'uno o dell'altro, ritrovasi nelle opere di questi artisti una bella imitazione del naturale, ma con eccessive ripetizioni e povertà di genio. Domenichino sembra esser quello che abbia meglio di tutti superata la maggiore difficoltà che è quella di rappresentare i fanciulli nell'età la più ingrata, e meno disposta ad offrire eleganza e mollezza di forme, dopo cioè passata la prima infanzia movendo all'adolescenza: e fra gli scultori

di fanciulli di questo genere nessuno pareggiò Donatello, come abbiamo veduto con istupore nel secondo Volume Tavola IX.

Tutti gl' imitatori dei putti del Fiammingo, che furono moltissimi, hanno esagerato i suoi modi e sono caduti a far teste di bambini eccessivamente grosse, e guancie, mani, piedi, e ventre estremamente rigonfii; e perdendo la grazia, la quale non dipende sì spesso che da una semplice linea, hanno mancato al loro scopo diventando manierati come lo divennero quei tanti pittori ai quali parve facilissimo il disegnare i bambini di pura fantasia, senza modello, tenendo grossolanamente di mira le opere di cui parliamo, senza intenderle.

Putti scolpiti dal Fiammingo

Veggonsi in quantità i modelli tratti da alcune opere in marmo di questo autore, le quali rappresentano fanciulli scherzosamente disposti, o per ornamento di qualche monumento come quelli che stanno in Roma a santa Maria dell' Anima; due dei quali sollevano un panno per lasciar vedere una iscrizione, e sono colla massima carnosità eseguiti, e graziosamente composti. Vedi Tavola IV.

Quantunque alle volte il giudizio de' contemporanei e de' concittadini possa sospettarsi di troppa parzialità, piace sentire però cosa di questi putti allo stesso scultore scrisse Pietro Paolo Rubens da Anversa li 17 aprile 1640. *Io non so come spiegare a V. S. il concetto delle mie obbligazioni per li modelli mandatimi, e per li gessi delli due putti dell'iscrizione del Vanden nella chiesa dell'Anima; e molto meno so spiegare le lodi della lor bellezza; se li abbia piuttosto scolpiti la natura che l'arte; e il marmo si sia intenerito in vita.* Celebratissimo è anche il concerto d'angeli nel bellissimo basso-rilievo alla chiesa de' ss. Apostoli in Napoli per la cappella Filomarino, scultura la più finita e del massimo pregio che le mille volte per istudio di tutti gli artisti è stata modellata, la quale noi presentiamo alla Tavola VI; e famosi sono anche altri simili componimenti, come baccanali, e scherzi di puttini graziosissimi, pei quali si vide introdotto nella scultura moderna un genere che poteva dirsi quasi nuovo del tutto.

Statue di S. Susana e di Sant' Andrea.

Non fu però il Fiammingo celebrato soltanto pei putti, chè di lui abbiamo due opere di tutto tondo singolari per la tanta corruzione de' tempi in cui vennero scolpite. L'una è la santa Susanna che vedesi nella chiesa della Madonna di Loreto in Roma nel foro Trajano, che da noi viene data nella Tavola VII. L'altra è il colosso di s. Andrea per la chiesa di san Pietro. Quella della Santa è una delle più belle che nel seicento si scolpissero in Roma, e non tanto per l' andamento delle pieghe che la vestono imitando la natura gentile e l'antico, quanto per la dolcezza del movimento e le forme del viso e delle mani. Non può venir con questa a contesa che la s. Cecilia del Maderno di cui abbiamo già nel precedente capitolo fatto parola, e così

eseguita più per forza di circostanze che per merito d'ingegno; e come tale malgrado l' infelicità dei tempi fu anche allora in Roma riconosciuta.

Se non fosse noto per quanto ne lasciarono scritto tutti gli storici contemporanei, che il Fiammingo era lentissimo nell'esecuzione, e le sue opere costavangli anni di lungo lavoro, si potrebbe dedurre che appunto il merito di questa statua eccitando la gelosia de' contemporanei più potenti, fu causa che non venissero a lui allogati grandiosi monumenti e lavori, come avrebbe potuto ottenere per tanto saggio. Ma i molt' anni impiegati a modellare ed eseguire la santa Susanna lasciano tutto il luogo a credere che difficilmente avesse potuto compire opere di gran mole e di complicato lavoro. È però giustificabile un artista che in mezzo a una folla di coetanei diretti con altri falsi principj alla corruzione del vero gusto dell'arte, stentasse in produrre un' opera che allontanavasi allora moltissimo dalle abitudini correnti; e non è maraviglia se tentando in mille modi, egli impiegasse un tempo infinito a fare e disfare prima di adottare con sicurezza un partito; ragione anche per cui l'espressione non può a meno di non riescire assai fredda. Per innalzarsi solo, e d'un salto al dissopra dei contemporanei, oltre le occasioni, vi vuole una gran forza di genio, della quale il Fiammingo non era dotato. Se il gusto migliore di questo artefice avesse animato lo scarpello del Bernini, si sarebbe potuto ottenere una più pronta e più felice rivoluzione nell'arte. La s. Susanna ottenne d'esser lodata nel secolo in cui venne scolpita; ma se l'autore avesse vissuto fra noi, avrebbe avuto soddisfazione in sentirla giustamente encomiata dal più crudo aristarco dell'arte, non senza rilevare le giuste critiche che quel lavoro può meritare, perchè non va esente da alcune leggiere affettazioni (1).

Dell' incertezza e della timidità del Fiammingo fede ne fece l' altra sua opera assai grandiosa scolpita per una delle nicchie ai piloni nella cupola di san Pietro. Trattavasi di apparire con una grand' opera in confronto di grandi maestri, fra quali il Bernini stesso erasi scelto il soggetto da lui preferito nella figura di un soldato romano; e non ebbe coraggio il Fiammingo di rinunciare al gusto dominante di panneggiare; cosicchè per non isolarsi dagli altri contemporanei in un lavoro che gli avrebbe assicurato i voti della posterità, se fosse stato defraudato di quelli de' suoi antagonisti, si adattò a

(1) Santa Susana. Ha della venustà nel tutto insieme. Il viso è di bella forma, ma con qualche pienezza nella parte superiore delle guancie. La situazione della gamba sinistra risente qualche stento. La drapperia è una delle meglio intese tra le opere moderne, ma inferiore di molto alle predette antiche. Questo lavoro è piuttosto un' apparenza che una sostanza di questo antico. L' espressione è una dolcezza di santa comprensibile da santi (Milizia dell'arte di vedere nelle belle arti pag. 21.)

uno stile di pieghe un pò caricate e voluminose, ma però facili senza cadere interamente nella cattiva maniera degli altri. Mostrò di essere artista di vaglia trattando carnosamente tanta parte di nudo, quanta più il soggetto gli permetteva; ma introdusse nella proporzione generale delle parti lo stile largo e poco ideale che è proprio di una persona piuttosto rozza ed umana che divinizzata. Non è come dice Milizia che l'espressione del volto nel rassegnarsi a soffrire sia affettata, piuttosto convien dire che si compone in un tale atteggiamento che non è tolto dall' ideal più sublime, al quale mai non giunse il Fiammingo. Cinque anni impiegò in questo lavoro, il quale fu scolpito per ricevere la luce di fronte nel luogo ove vedesi la s. Elena del Bolgi; ma la congregazione dei riti avendo divisato per ordine di gerarchia e di preziosità la collocazione delle sacre reliquie, e delle relative statue, destinò il primo posto d'onore al sudario, e per conseguenza a s. Veronica, il secondo alla croce e a s. Elena, il terzo alla lancia e a Longino, e l'ultimo alla testa dell'Apostolo e alla sua statua di cui si vede il disegno nelle nostre Tavole al num. VI.

Dopo aver passata la vita in fare pochi bassi-rilievi di putti e due sole statue, questo artista che pareva destinato alla ristaurazione dell' arti, finì di malattia lenta e penosa che gli storici attribuiscono a veleno amministratogli da un barbaro fratello geloso della sua gloria. L' arte per opera di questo non fece alcun passo, e solo può dirsi che nel rappresentare i putti giovasse agli artisti che vennero dopo. Fatalmente fra i tre più grandi scultori che Roma vedesse operare nel secolo XVII quello che contribuì alla decadenza maggiore dell'arte fu il Bernini, cui maggior dose d'ingegno aveva dato la natura. Egli riempì Roma ed il mondo di scolari, e tutti allettati dalla sua riescita e dalla fortuna che ogni giorno gli sorrideva, tentarono di andare sulle sue orme che parevano le sole conducenti al sentier della gloria. Scoraggiaronsi necessariamente quei giovani i quali avevano veduto uno scultore impiegare il miglior periodo della sua vita a scolpire due statue, terminando povero e inonorato i suoi giorni senza aura seconda che lo circondasse, e senza favor di potenti che lo salvasse dagli strali dell' invidia; e non è maraviglia se giudicarono non esser quella la via che conduce all' onore e alla prosperità. Al contrario Bernini applaudito e onorato da tutti i romani Pontefici, e da tutte le corti, ricolmo di ricchezze, di distinzioni e di doni, facile, espedito nell'operare come vivace e prontissimo nell' ideare, veniva giudicato il prototipo vero delle arti, e la guida più sicura per attingere alla perfezione. Di qui ne venne, oltre alle altre ragioni da noi motivate più sopra, quell'immensità di scolari, e di imitatori i quali diffusero quello stile per tutto il mondo. Poichè bisogna in questo rendere molta giustizia ad alcuna delle querele che fanno i francesi sull' influenza di quel gusto nelle loro

arti, che necessariamente dovette poi sempre andar peggiorando presso di loro: eglino si lagnano con ragione che se non tutti, almeno gran parte dei lor deviamenti dal puro stile, vennero dagli esteri artisti. Ognuno sa che il Bernino regnava in Roma allorquando il gran Colbert nel 1665 vi stabilì l'Accademia di Francia, e i giovani francesi che vi accorrevano, quantunque in Roma potessero nudrirsi dello studio dell'antichità, nulladimeno riportarono di là molte idee false, la cui perniciosa influenza si conobbe ben tosto e s'ingrandì nelle opere dei loro successori. E quest'effetto esser doveva in Francia tanto più grande e sensibile, quanto che si univa a molte altre cause per le quali gli errori nelle arti dovevano farsi eminenti.

Il signor Emeric David nelle sue ricerche sull'arte statuaria, enumera con molta imparzialità e filosofia queste cause, le quali non attribuisce a difetto di clima o all'indole generale della nazione, ma a una leggierezza divenuta abituale, mediante la quale non ammiravasi un lavoro perchè fosse bello, ma perchè era diverso da un precedente, cosicchè l'influsso di questa specie di moda diede l'ultima mano alla lor corruzione (1). Tutto ciò avremo luogo di meglio conoscere nel progredire in questo volume all'esame dello stato della scultura in Francia. Ma il diffondersi di questi modi perniciosi dell'arte in Italia, facendosi Roma il centro d'una tal corruzione, abbiamo già osservato venire particolarmente dall'esservi state poche occasioni negli altri paesi per aver pane coll'esercizio delle arti liberali, e dall'offrir quasi la sola Roma qualche esistenza agli artisti stranieri: quindi i lombardi venivano sotto questa scuola, come fecero Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Camillo Rusconi; venivanvi i napoletani, i genovesi, i toscani, i carrarini in ispecie, e finalmente da tutte le parti d'Italia, fuori che i veneziani, i quali senza partecipare alla maniera berninesca per le affettazioni di stile, corruppero la loro scuola di scultura partendo da diversi principj, e non ebbero dopo tutta la gloria dei secoli precedenti un artista di genio.

(1) D'autres erreurs nous furent particuliéres. Dans un gouvernement ou l'on ne reconnut jamais des principes fixes, ou par l'effet d'une longue anarchie, on s'etoit fait un point d'honneur de violer les lois; une partie de la nation avoit contracté des defauts qu'on a injustement attribués à la nation entiere, qu'on a mal a propos rejetés sur le climat, et qui ont été une des causes de nos erreurs dans les arts. *C'est cette legerté qui ne se fixe sur rien, qui n'admire pas les choses parceque elles sont belles, mais parce qu'elles sont differentes de celles qu'on admiroit auparavant: c'est cette pétulance qui veut que les ouvrages les plus admirables soient le produit d'un moment, qu'ils soient en quelque sorte improvisés* (Recherches sur l'Art Statuaire, III partie, section VII).

CAPITOLO QUARTO

ALTRI SCULTORI D'ITALIA.

La scuola che andavasi formando in Roma e dal Bernini e dall'Algardi, col rendere più comuni le affettazioni delle quali abbiamo parlato fin ora, scemava di molto anche il merito degli imitatori, poichè mancanti di genio, e subordinati alla direzione altrui, non ricopiavano che le maniere e i difetti della scuola, senza avere le qualità ed il merito dei maestri; cosicchè dal male si finiva visibilmente nel peggio. I bassi-rilievi che Ercole Ferrata comasco pose in s. Agnese a piazza Navona, ove tutte le tavole degli altari sono di marmo, non giunsero il merito di quello dell'Algardi in san Pietro, sebbene studiò il Ferrata sotto questo scultore più che sotto il Bernini. Le parti sporgenti, il meccanismo dello scarpello, le apparenti difficoltà del lavoro, e più d'ogni altra cosa la desiderata facilità dell'esecuzione imposero generalmente. Tutti gli artisti che contrassero l'abitudine di scolpire per la decorazione esteriore degli edificj, rinunciarono a certa preziosità di esecuzione e a quella profondità di dottrine e di cognizioni tanto necessarie per l'eccellenza dell'arte. Il bisogno della prontezza, e della facilità nel lavoro impedì a molti scarpelli di fare un avvanzamento considerabile nell'arte, e divennero indifferenti alla trascuratezza. L'immagine di s. Agnese in mezzo alle fiamme con alcuni putti, il basso-rilievo col martirio di s. Emerenziana, e l'altro di s. Eustachio coi figli dato a divorare ai leoni (che non fece che terminare) per la morte di Melchiorre Caffa suo scolare, sono fra le principali opere del Ferrata, che meglio assai lavorò in Roma, e molte simili opere vi condusse. Gli scrittori della vita di lui enumerano una quantità di statue, busti, ritratti di questo scultore che a nulla servono per la storia dell'arte. I primi elementi da cui trasse insegnamento furono in Genova sotto un mediocrissimo artista, e di là passato a Napoli si andò da se stesso con un pò di pratica, e d'ingegno adoprando in servizio di architetti, lavorando statue di decorazione, finchè lo punse la brama di vedere Roma, ove si mise sotto i vessilli dei luminari d'allora: capiva che nell'antico era molta bellezza, e quand'anche lo studiasse, come facevano molti artisti in quella età, mostrava poi di non averlo mai conosciuto, allorchè lavorava di sua invenzione: cosicchè bisogna riguardare le copie delle opere antiche eseguite

Ercole Ferrata.

in quel tempo piuttosto come contraffazioni che come soggetti di studio. Sapevasi per tradizione e ritenevasi per pura ambizione di possedimento e per fasto patrio, che alcune statue antiche avevano una grande celebrità; ne venivano infatti per questi soli motivi ordinate le copie, e l'artista che le aveva eseguite per rimettersi poi sulla buona strada ed eliminare da se ciò che potesse per quegli aridi studi essergli rimasto, prendeva ad imitare i modelli di creta dell'Algardi, del Bernino, e degli allievi di quelle scuole, ai quali si dava la preferenza, e si lasciavano in dote alle Accademie, e vedevansi pendenti dalle officine dagli artisti come altrettanti canoni del bello, e come i veri modelli destinati alla più proficua imitazione.

Melchiorra Caffa.

Lo stesso si potrebbe dire di quel maltese allievo del Ferrata Melchiorre Caffa che aveva del suo ingegno divulgata grandissima aspettativa, e morì giovine per la caduta sotto un modello che staccossi dal muro, ove lavorava nella fonderia della camera a Belvedere. Si citano poche opere di lui, e non rimangono che cose abbozzate e finite da altri, come il basso-rilievo sopraccitato terminato dal suo maestro. Scrissero i contemporanei, che il suo capo d'opera fu la statua di s. Rosa mandata a Lima: ma se dobbiamo dedurre il suo gusto dai due altari che inventò per la chiesa di S. M. in Campitelli, e per quella di s. Catterina da Siena a Monte Magnanapoli, ove vi scolpì anche la statua della Santa, non sentiremo gran pena che la distanza del suo capo d'opera ci abbia impedito di poter averne un accurato disegno.

A grado a grado allontanandosi dai maestri che indicarono una mal sicura direzione, si va necessariamente al peggiore, e le opere di Giuseppe Mazzuola di Volterra che studiò sotto Ercole Ferrata e sotto Melchiorre Caffa difficilmente possono meritare encomio maggiore di quello che ottennero gl'indicati maestri. Il Bernini allora vecchio che aveva bisogno di numero grande di artisti per progredire rapidamente nell'immensità dei lavori che aveva intrapresi, diede a scolpire a questo Mazzuola la statua della Carità nel deposito di Alessandro VII, sulla quale non ritorneremo a parlare, essendosene detto abbastanza a suo luogo. Basti qui ricordare il s. Filippo da questo artista scolpito per la chiesa di s. Gio: Laterano, tenente una croce nella sinistra, un drago sotto de' piedi, vestito di tunica e di pallio, avendo una spalla discinta e il petto ignudo. Questa figura mostra le forme più ingrate e meschine ed è così esile il torace e sì angusto, che manca non solo di nobiltà ma di proporzione. Le pieghe oltr'essere a guisa di scogliera, sono anche malissimo assettate e composte, nè sembra poter offrirsi alle arti peggior modello di questo, nè argomento più convincente del lor sommo decadimento. Numerose statue e lavori fece per la Toscana, per Roma, per Malta, e per altri paesi d'Italia; e protetto dal Cardinale Acquaviva ottenne dal Gran Duca di essere nominato direttore dell'Accademia de' fiorentini in

Roma; se non che il suo esercizio venne impedito da alcune combinazioni, o facilmente da qualche intrigo di più destro maneggiatore.

Antonio Raggi.

Saggi migliori de' suaccennati diedero gli allievi del Bernino, cui anche toccarono in sorte occasioni più luminose per segnalarsi. Uno de' più distinti fu quell' Antonio Raggi denominato il Lombardo, che scolpì nella fontana di piazza Navona uno di quei Giganti. La larghezza di stile che caratterizza le figure di questa fontana, e alcune parti di quei grandiosi nudi, attestano quanto fosse possibile il far bene universalmente: soltanto si osserva, che alcuni movimenti, e un certo strano atteggiamento che conveniva al genere di composizione che si adoprò per ornare le fontane in questo secolo con un infinito capriccio, ed un gusto ad esse relativo e particolare, parve si estendesse troppo; cosicchè è duopo dedurre che il modo invalso di modellare e comporre era soltanto a proposito per la bizzarrìa convenuta e concessa nelle fontane, e proscritta dalla severità d'ogni altro componimento; ovvero che questo stile caricato e stravagante estese il suo dominio apportando nocumento al buon genere della scultura in unione colle altre cause che ne accelerarono la decadenza (1). Gran numero di statue e particolarmente di stucchi fece il Raggi per tutta Roma, e ottenne di scolpire uno degli angeli sul ponte di Castello, quello che porta la sacra colonna, non meno berninesco però degli altri tutti che sembrano stare danzanti su quel ponte.

(1) Basta osservare l'opera pubblicata da Gio: Giacomo de Rossi in Roma, in tre parti in foglio oblongo, ove sono incise da G. B. Falda le fontane principali della città e delle ville suburbane, e di quelle di Frascati, per conoscere quale ricchezza d'ornamenti e quanto capriccio s'inducesse in questo genere d'invenzioni. I primi architetti e scultori di quell'età se ne occuparono singolarmente, e vi fu una certa gara in valersi dell' abbondanza salutare delle acque condotte a beneficio della città per sfoggiare ad un tempo anche tutta la principesca magnificenza. Il Maderno fece le principali del Vaticano in cui più la copia delle acque, che gli ornamenti della scultura vi fanno pompa. Moltissime ne immaginò il cavalier Domenico Fontana come quella della piazza di Termini, del Ponte Sisto, di Monte-Cavallo, di Porta del Popolo, di s. Gio: Laterano, del Giardino Montalto. Gio: Fontana fece quella di san Pietro in Montorio, di S. M. in Transtevere, della Villa Mondragone in Frascati: il Bernini quella del Tritone, della Gulia e del Nettunno in piazza Navona, dell' Acqua acetosa, di piazza Spagna, del palazzo Strada, e i bei fonti dell'Aquila e del Tritone nel giardino Maffei. Giacomo della Porta quelle in piazza della Madonna de' Monti, in piazza Muti sotto Campidoglio, in piazza Colonna, alla Rotonda, in piazza Giudea, in piazza Mattei, in Villa Aldobrandini a Frascati. Carlo Maderno fece quella di san Giacomo Scossa-Cavallo, di S. M. Maggiore, e quelle dei giardini pontificj in Vaticano, e a Monte-Cavallo. Il cavalier Giovanni Rainaldi quelle di piazza Farnese, del palazzo Borghese, del giardino del Duca di Parma in Campo-Vacino: quelle dell'Algardi si vedono nella villa e nel palazzo Panfili. Tutte queste non

Molti altri furono gli allievi del Bernino che levarono grido in Roma ed ottennero lavori di qualche importanza. Come quel Giuliano Finelli di Carrara che dopo aver studiato in Napoli da artisti piuttosto oscuri come aveva fatto Ercole Ferrata, se ne venne a Roma a lavorare in compagnia del Bernini ancor giovinetto, poichè gli die' qualche ajuto nella Dafne, e nella santa Bibiana, terminando per gareggiare e disgustarsi con lui. Fece la s. Cecilia nella chiesa della Madonna di Loreto a Colonna Trajana, ma non può sostenere il confronto della s. Susanna del Fiammingo: si direbbero due opere di due secoli differenti. Studiò i modi di Pietro da Cortona, e quella facilità lo spinse ad accettare qualunque lavoro. Il gusto di quest' arte estremamente decaduto in Napoli gli procurò la preferenza su di qualunque altro per le statue in bronzo che fuse per la cappella di san Gennaro, e sono indubitatamente la migliore delle sue produzioni. Una di queste si vede alla Tavola VIII; e invero non troppo contribuisce alla gloria del secolo, cosicchè abbandonato a se stesso non fu in misura da elevarsi sopra la mediocrità.

Giuliano Finelli.

Anche quell'Andrea Bolgi che scolpì una delle quattro statue nei piloni della cupola vaticana era carrarino e allievo del Bernini. Non può intendersi come a lui toccasse di fare quel lavoro che dovevasi giudicare importantissimo, a meno che non l'ottennesse per la grande influenza del maestro, o per voler assicurarsi il Bernini che indubitatamente una di quelle statue colossali sarebbe stata peggior della sua: giacchè (dopo averne data una a scolpire al Fiammingo) se le altre fossero toccate all'Algardi e al Le Gros, v'è molto da temere che quella del principe degli architetti e de' scultori allora viventi, sarebbe riescita la peggiore. Ognuno che vede la s. Elena del Bolgi rimane indignato che in quella basilica, e in quel luogo tanto evidente siasi collocata una figura sì tozza, sì volgare, nulla esprimente, e panneggiata in così strano modo, che nessuna delle pieghe del sovrapposto pallio può rimanere aderente alla persona, mancando affatto di motivo, e di sostegno per non cadere. Non giova parlare dello stile dell'opera, che eccessivamente prolisso ed inutile riescirebbe il nostro ragionare.

Andrea Bolgi.

Francesco Baratta di razza esso pure de' scarpellini di Massa Carrara ebbe non poco lavoro in quest' epo-

Francesco Baratta.

sono che pochissime indicazioni delle fontane principali o per i loro ornamenti architettonici, o le loro sculture, o la copia d'acque, o il luogo, o la materia che le rende precipuamente interessanti. Non vi fu artefice un po' distinto che non si prestasse al gusto dominante di un tal genere di costruzione che prese voga in questo secolo, poichè prima si contavano assai poche fontane, come quella di Campidoglio fatta dal Bonarroti, e le altre del Vignola nel palazzo Borromei, e a Papa Giulia fuori del Popolo. Le fontane di Roma sono pressochè innumerabili, e un numero di queste immenso fu decorato di scultura in un giro di pochissimi anni.

ca, ricovrato sotto i vessilli del cav. Bernini, che come vedremo lo impiegò anche nella fontana di piazza Navona, ove scolpì la bella figura dell' Etiope tra le gigantesche statue di quei quattro fiumi. A Dresda si vedono diversi gruppi e statue di lui prodotte anche nelle incisioni in rame che formano la grand' opera intitolata *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la gallerie du Roy de Pologne à Dresde l' année 1733 par. B. Leplat.* fol. gr. Le quali opere rappresentano Ercole e Acheloo, Cleopatra, e Lucrezia, un Ercole giovine, e un Marsia: nelle tre prime mirabili per la condotta del marmo si trovano i modi e lo stile delle migliori opere del Bernino, ma le due ultime sono di gran lunga inferiori, e forse saranno lavori della sua prima età. Il paese di dove esce la materia primaria per le opere di quest' arte, ebbe sempre molti che vi si dedicarono, come abbiamo veduto altrove, quando si è parlato di Danese Cattaneo cresciuto onorevolmente a questi studi in Venezia, e di Pietro Tacca che lasciò nel porto di Livorno il bel monumento degli schiavi, una delle migliori opere di scultura sul finire dell' epoca precedente. Nella vita del Bolgi, che scrisse il Pascoli, lodando tutto e tutti con eguaglianza di ampolosissime espressioni, enumera una gran serie di artefici carrarini: e se non vanno a vuoto le speranze dell' età in cui scriviamo, qualche altro felice ingegno nativo di quella tepida spiaggia lascierà nome onorato alle età che verranno. Anche Jacopo Antonio Fancelli oriundo di Settignano e nato in Roma fu tra gli scolari più accreditati del Bernino, poichè scolpì una delle statue alla fontana di piazza Navona. Egli fu padre d' altro scultore che ebbe nome Francesco. Coloro però che vanno investigando le verità col mezzo degli storici, e si querelano dell' oscurità di alcuni passi e delle contraddizioni degli antichi scrittori, avranno molto maggior ragione di dolersi dei moderni e dei contemporanei, poichè a sì poca distanza dai nostri tempi non si accordano gli autori neppure nell' indicare i nomi degli allievi del Bernini che scolpirono li quattro fiumi nella fontana di piazza Navona: ma per la storia nostra che prende cura dell' opere e dell' arte, poco importano i nomi, quando avvi bastante evidenza nei tempi (1). Lazzaro

Jacopo Fancelli.

(1) Il Baldinucci e il figlio di Lorenzo Bernini che pubblicarono la vita di questo scultore morto nel 1680, il primo due anni soltanto dopo la sua morte, e l' altro nel 1713, sono d' accordo in istabilire che la statua del Nilo nella fontana di piazza Navona fosse scolpita dal *Fancelli*, il Gange da *M. Adamo*, il Danubio da *Andrea detto il Lombardo*, il Rio della Plata da *Francesco Baratta*. Si incomincia dal domandare a questi biografi chi era questo *M. Adamo?* Non poteva mai essere Lamberto Sigisberto Adam scultor francese, perchè nato a Nancy soltanto nel 1700. Non poteva essere Niccola Sebastiano Adam di lui fratello nato nel 1705; e non abbiamo cognizione d' altri scultori di questo cognome francesi. Chi era questo *Andrea*

Lazzaro Morelli.

Morelli d'Ascoli esso pure fu tra gli assidui ai lavori col Bernini, sebbene avesse incominciato a mettersi sotto il Fiammingo; ma come esser suole, corse dietro piuttosto alla fortuna che al merito, prendendo sì spesso quella l'aspetto di questo; e in fatti il Bernino diegli a fare una delle due statue nel deposito d'Alessandro VII, diegli a lavorare il leone e il cavallo nella fontana di piazza Navona, quantunque tali opere non facciano gran prova nè dell'abilità del modellatore, nè di quella dell'esecutore: e fece anche una delle statue al ponte di Castel s. Angelo, quella che tiene la frusta. Se la morte nol mieteva immaturo anche Stefano Speranza sarebbe stato elevato a ridente fortuna, poichè le prime opere sue annunciavano di vincere il maestro nel gusto e nell'eleganza. Fede ne fanno le piccole figure scolpite del deposito della contessa Matilde, che formano uno de migliori bassi-rilievi di quell'età: siccome anche tutto quel monumento è il più sobriamente eseguito e giudiziosamente inventato di quanti ne furono posteriormente condotti.

Gli scrittori della vita del Bernini quasi non ammettono che in quel secolo abbiano avuto fama che i soli allievi di lui, e ascrissero tra suoi fasti tutti i più distinti nomi d'allora, poichè enumerarono fra questi il Mocchi, il Borromini, il Fiammingo e presso che tutti gli architetti contemporanei. È però vero che fra questi fu Mattia de Rossi che seco viaggiò in Francia;

Mattia de Rossi.

detto il Lombardo? Non poteva essere Andrea Bolgi, poichè era carrarino, nè mai fu chiamato il *Lombardo*: gioverà dunque credere che fosse quell' Antonio Raggi che in effetto chiamavasi *il Lombardo*, e che sappiamo realmente aver fatto una di queste statue, poichè con questo suo vero nome ce lo riferiscono anche tutti gli altri scrittori. Dunque ecco due motivi di confusione negli scrittori contemporanei schiariti però quanto al secondo; ma per quello riguarda il primo, rimane sempre maggior incertezza, giacchè tutti gli altri che illustrarono co' loro scritti la moderna Roma attribuiscono il Nilo al *Fancelli*, il Gange al *Baratta*, il Danubio a *Claudio francese*, il Rio della Plata ad *Antonio Raggi*; e non basta che sia inversa l' attribuzion dei lavori, che comparisce un nuovo autore in quel *Claudio*. Se non sappiamo chi fosse M. Adamo, siamo altrettanto all'oscuro di quest'altro francese; e molto più che gli scrittori della vita difusissima di questo scultore non pongono tra gli allievi suoi nè l' uno nè l'altro dei due. E chi volesse anche rimarcare di più le contraddizioni o gli abbagli in questo passo d' istoria presso uno stesso autore, osservi la vita del Baldinucci a pag. 33. e troverà che il Danubio si dà per scolpito da *Andrea detto il Lombardo*, e a pag. 82. enumerando gli scolari del Bernini, e coloro che anche senza essere suoi allievi lavorarono con lui, citasi *Antonio Raggi detto il Lombardo* e fu quello che fece il Danubio nella fonte di piazza Navona. A chi dunque darsi maggior fede? Sembra che debbasi al contemporaneo. E in questo caso qual fu il motivo che nessuno degli altri scrittori si attenne a quanto scrissero il Baldinucci, o il figlio Domenico Bernini?

il cavalier Carlo Fontana (autore della descrizione della basilica vaticana) e architetto di molti principali edificj di bella invenzione sebbene di maniera un po' licenziosa; Gio: Battista Contini, e altri parecchj: ma il Borromino studiò sotto il Maderno, e non fu che per poco sotto la direzione di Bernini allorquando per la morte del maestro venne fatto architetto di s. Pietro, e spiegò poi tutta la rivalità col suo antagonista, seco venendo a gara di stravaganza e di bizzarrìa nell'inventare. Matteo de Rossi ebbe però l' occasione d'inventare un monumento in s. Pietro per Papa Clemente X della famiglia Altieri: ma è singolare che egli non vi scolpì nulla, e tutte le statue che compongono il deposito sono di altrettanti diversi scarpelli. Cosa dunque restò a fare al de Rossi? Il pedestallo della statua principale, ed il bassamento, che non meritano grande ammirazione: e non è facile a spiegarsi come mai potesse esservi unità di concetto, non potendo presumersi che gli scultori delle figure ricevessero una direzione dall' architetto, o lavorassero sui suoi modelli, com' erano usati su quei del Bernini; poichè ove sono tiranni grandi non sono permesse le tirannie subalterne. Ercole Ferrata scolpì la statua sedente del Papa; Giuseppe Mazzuoli, e Lazzaro Marcello le statue laterali; il basso-rilievo dell' apertura della porta santa Leonardo Reti (opera del maggior degradamento dell' arte); e i putti che sostengono un gran cartellone, e le fame che reggono lo stemma Filippo Carcano.

Altri mediocrissimi Scultori.

Francesco Mocchi.

Non dal Bernini ma da uno de' suoi predecessori imparò il Mocchi la scultura ed ottenne non poca lode nel suo tempo: allievo del Mariani vicentino, di cui poco la patria conserva fuori di qualche opera giovanile prima che andasse a Roma (come abbiamo detto nel secondo capitolo di questo libro) il Mocchi salì in una riputazione eccedente, giacchè pochissimo gusto si vide nelle opere sue, alle quali studiò di dare ogni aspetto di novità, e sorprendere almeno per quella. Il suo capo d'opera per lungo tempo si ritenne essere l'Angelo annunziatore alla Vergine nel duomo d'Orvieto, che arditamente pose in bilico su d'una nube, e la nube poggia sul piedestallo. Il pensamento è ardito, ma l'effetto delle pieghe discinte e svolazzanti, e l'atteggiamento della figura non sono proprj dell'arte dello scarpello. La Vergine annunziata che vi sta contro non dinota quella modestia e dolcezza propria del gentil carattere che devesi attribuire alla Madre di Dio. La figura è ben atteggiata per qualunque altro soggetto dovesse rappresentare che non importasse la nobiltà di quell'espressione, ad indicare la quale non danno certamente alcun ajuto gli accessorj volgari aggiuntivi d'uno scanno di legno, dal quale mostra alzarsi ritenendolo con la destra, mentre accosta al petto colla sinistra un libro di moderna fattura, e non certo rappresentante la forma e la materia di cui erano i libri nelle biblioteche al secolo di Augusto, in cui viveva la Vergine. Errori grossolani nei quali innumerabili artefici caddero

mettendo in mano a madonne ed apostoli libri che apparivano persino impressi, e nobilitando per una ben antica derivazione di 18 secoli l' arte della stampa. Vedonsi queste due statue nella Tavola II. La statua della Veronica che il Mocchi scolpì per i piloni della cupola di s. Pietro, sorprese moltissimi che riguardando nell' arte le meccaniche dello scarpello, come un principal merito delle medesime, riconobbero una certa illusione nello svolazzar di quei panni quasi agitati da un vento che soffiasse nell'interno della chiesa. Il Bernini per rispondere spiritosamente a coloro che lo volevano rimproverare per le scale praticate e le nicchie adornate nei piloni della cupola, disse che bisognava scusare il Mocchi di quella forzata e caricata agitazione della Veronica, poichè ciò veniva cagionato dal vento che usciva dalle fenditure della cupola. È d' uopo sapere in questo luogo che, ultimatesi per opera del Bernino quelle nicchie, e quelle scale per salire alle reliquie nell' interno dei detti piloni, si pretese indebolita la solidità necessaria alla spinta fortissima della cupola; ed essendo in fatti accadute le celebri fenditure che diedero poi luogo a tante sì lunghe ed acerrime discussioni, si attribuiva come sempre suol farsi ogni danno all' ultimo architetto che aveva posto mano in quell'edificio, e dagli oppositori si voleva a torto caricare d' ogni colpa il Bernino, quando è dimostrata la precedente antica esistenza delle nicchie inferiori e superiori dei piloni, le quali piuttosto ricevettero dal Bernini solidità maggiore, che indebolimento; avendo egli rivestite di marmi le inferiori, e diminuite le superiori nella loro profondità molto sensibilmente, poichè egli trovò a piombo le une sopra le altre quando mise mano a quegli ornamenti. Ma tornando alla statua della Veronica, quantunque nessun motivo abbia quella sua singolare attitudine, nonostante l' artefice colse da quella l' effetto di rendere almeno ragione del nudo, che poche volte si scorge nelle opere del seicento; sempre sepolto, e spesso anche ferito e troncato dalle parti rientranti delle farraginose pieghe che nelle statue e nei gruppi d' allora composero la massa principale. È da avvertirsi il lettore a scanso di confusione, due esser stati gli scultori di questo cognome col medesimo nome ed amendue contemporanei. Furono detti dal Baldinucci fiorentini, ma spesso alla città capitale ascrivesi il vanto dei nomi distinti della provincia, e forse amendue potrebbero esser stati originarj di Montevarchi, piccolo e bellissimo paese a poca distanza di Firenze. A questo di cui noi abbiamo parlato finora non appartengono li due cavalli in bronzo che sono in Piacenza, l' autore dei quali fu figlio e scolare di quell' Orazio Mocchi scultor fiorentino del secolo precedente, allievo del Caccini e modellatore celebrato.

Non furono sempre gli allievi del Bernini che ricevessero da lui lavori per le sue grandiose intraprese, poichè la quantità delle opere rese necessario

il valersi di chiunque avesse pratica dell' arte, e fosse disposto in qualche modo ad adattarsi, se non interamente al suo stile, però sempre alle sue invenzioni. Due degli Angeli del ponte, quello che porta la corona di spine, e l'altro che tiene la sacra veste e i dadi sono opera di quel Paolo Naldini romano, il quale studiò presso due pittori Andrea Sacchi da prima, indi Carlo Maratta suo coetaneo, senza per così dire prendere insegnamento veruno da quelli del suo mestiere. Ma sebbene i suoi Angeli non siano punto inferiori a quelli che scolpirono gli altri artisti in quel lavoro impiegati, s' intende però assai chiaramente come sembrassero tutti esciti dalla medesima scuola, poichè uno dei difetti per massima inerente alla scultura del XVII secolo abbiamo appunto veduto esser stato quello di troppo modificarsi secondo le opere dei pittori; ed il Naldini nel piegare agli insegnamenti del Sacchi, e ai modi del Maratta non fece sostanzialmente nulla di nuovo nè di diverso da quanto operavano gli altri scultori.

Paolo Naldini.

Sonovi però alcuni pregi singolari di fina meccanica che riscossero sempre l'ammirazione di tutte le età. I greci ebbero in un certo grado di stima Mirmecide e Callicrate, come il secolo XVI ammirò le opere del Lercaro, di Properzia de' Rossi, e di altri di cui abbiam fatto cenno nel precedente volume. Quest' età pure non fu priva del suo Callicrate nella persona di Ottaviano Janella ascolano, il quale sarebbe giunto a superar forse quanto ci sembra favoloso pei strani racconti in simili minuzie, se non fosse morto nell' età di 25 anni. Il Pascoli raccolse le circostanze singolari della sua vita, da cui vedesi anche una buona direzione data da se solo a' proprj studi; e il motivo per cui questa fu tale è l'essergli quasi stata ricusata ogni assistenza dal Bernini a cui si diresse, spaventato e ammirato ad un tempo della minutezza delle sue opere; cosicchè ebbe ricorso agli insegnamenti dei morti, non potendone avere dai vivi, e si fornì uno studiolo con disegni, intagli, e modelli tutti presi o dall'antico o dagli artefici del cinquecento. ,, In quattro pezzettini di legno della grandezza d'una noce rappresentò sovra l'uno ,, da un lato con quantità di figure la coronazione di spine, e dall'altro la ,, flagellazione del Signore; scolpì sovra un altro un pino colla superficie ,, piena d'infinità d'altre figure variamente in sottilissimo arabesco intrecciate e disposte. Vedevansi in uno sfondato dell'altro due eserciti in atto di ,, combattere, e tutti i combattenti di dissimile aspetto con quantità d'animali. V'erano alla bocca dell'apertura scolpite alcune furie in catene maravigliosamente lavorate cogli anelletti così lindamente traforati, e chiaramente distinti, di tal leggierezza che al solo alitare traballavano. E si vedeva ,, nel quarto una numerosa moltitudine di cacciatori, cavalli, e foreste, e ,, sopra certi alberetti una caccia d' uccelli con rete di maglia così sottile ,, che superava quasi le tele dei ragni, ed i fili de' bachi da seta. Lavorò

Ottaviano Janella.

„ in un nocciolettto di cilegio da una parte la valorosa difesa fatta da Ora-
„ zio al ponte Sublicio, e tutto il resto dell' azione, che seguì alle sponde
„ del Tevere tra lui e i toscani. Ma avendolo lasciato sopra un tavolino, vi
„ salse un cagnolo, lo fece cadere, ed andò in pezzi che estremamente di-
„ spiacendogli non se ne poteva dar pace". Così riferisce lo scrittore delle memorie di questo giovine cui non fu concesso di perder gli occhj piuttosto che la vita, mancando per effetto di queste lentissime e strane fatiche; del quale qui abbiam di passo riferito lo strano ingegno. In ogni età furono sempre uomini dediti a simili raffinatissimi meccanismi; e al presente il Piemonte (che non soccorse le arti di rari ingegni, come nelle scienze e nelle lettere sommi e profondissimi ne produsse) si gloria di far mostra dei legni e degli avorj col più fino e il più elegante artificio magistralmente intagliati.

Ma avanti di progredire nelle osservazioni dell'arte più regolari accade di osservare una delle più mirabili stravaganze che gli annali dell'ingegno umano enumerar possano e che appunto appartiene a quel secolo che di bizzarrie e di strane cose più d' ogni altro gode far pompa. Questo è lo scultore Giovanni Gonelli detto il *cieco da Gambassi*, piccolo castello in Toscana nel territorio di Volterra. Costui divenne cieco in Mantova o sia per caso, o per i patimenti in occasione dell' assedio e del sacco che vi diedero i todeschi nel 1630, colà condotto al servizio di Carlo Gonzaga. Egli aveva imparata l' arte dallo scultore Pietro Tacca, e vide cogli occhj suoi mirabilmente fino all'età di venti anni: dopo la cecità sopraggiunta non si avvilì e continuò a operare non solo, ma a far ritratti dal naturale somigliantissimi a molti gran signori, e Cardinali, e Principi, e in fine allo stesso Urbano VIII, sempre *facendo che l'ufficio degli occhj facessero le mani* come scrive il Baldinucci che lo aveva veduto operare in sua presenza, e asseriscono gli altri autori che scrissero di lui come di un miracolo del secolo in cui visse, fra' quali il proprio medico Pietro Seritio. Facilissimo però è da comprendersi il modo per cui uno scultore acciecato non è totalmente impedito dell'esercizio della plastica, se lo è di quello dello scarpello; poichè accomodando la massa di terra colle mani grossolanamente a foggia di busto in luogo vicino quanto più sia possibile all'originale vivente o di rilievo qualunque sia, cosicchè possa comodamente toccarsi, si accostano assieme aperte le mani piegandole gentilmente tanto che possa formarsene come una maschera da presentarsi al viso del modello che si voglia imitare: „ Conce-
„ pita in tal modo una cognizione universale dell' altezza e larghezza di
„ quella faccia, e delle parti poco o molto rilevate, il Gonella disgiungeva
„ poi esse sue mani a poco a poco, mentre le due dita grosse, una verso
„ una parte, una verso l'altra andavano ricercando e gentilmente toccando la

Giovanni Gonelli cieco.

„ superficie delle labbra e d'altre parti dai lati del volto rilevate o cupe in cui
„ incontravasi. Dopo ognuno di questi moti o ricercamenti tanto universali
„ quanto particolari egli applicavasi alla sua statua, ponendo e levando terra, e
„ poi coprendo colla medesima maschera fatta dalle sue mani; poi colle dita
„ grosse, e cogli due indici tornando a ricercare finchè si accorgeva, e che
„ vedevano anche gli astanti che nella sua creta incominciava ad apparir la
„ forma della persona ritratta, alla quale dava tuttavia perfezione col nuovo
„ tatto e ricercamento, sempre colle due mani intente all'operazione, una dal-
„ l'una, una dall'altra parte del viso: e questo cred'io per mantenere nel-
„ l'egualità delle due dette parti, e nel tutto, oltre alla somiglianza, anche
„ il buon disegno. Soleva finalmente perfezionare le sue figure segnando ne-
„ gli occhj le luci; ma perchè tal segno è sottilissimo, e conseguentemente
„ non è sensibile alla mano, aveva accomodata una certa cannuccia, colla
„ quale le improntava a' luoghi loro."

Oltre a tutto ciò giova riflettere alla straordinaria attenzione e concentrazione dei ciechi per cui non vengono da alcuna cosa distratti in ciò che fanno, e il Gonella giunse persino a fare di memoria un ritratto di certa Elisabetta da lui amata mentre aveva la luce degli occhj, il quale riescì così somigliante, che il Cardinal Pallotta vi pose questi due versi:

Giovan ch' è cieco e Lisabetta amò
La scolpì nell' idea che amor formò.

Esagerate sembrano queste notizie, ma sono sì poco da noi lontane, e sono oltre ciò così autenticate da' contemporanei che non ha luogo alcun dubbio. Allega il Baldinucci anche la circostanza di aver dovuto il Gonella lavorare i suoi ritratti al bujo senza saperlo, ed essere riusciti della medesima somiglianza, così disingannando coloro, che credevano impossibile questa maraviglia, e supponevano che vi fosse impostura. Ma le opere dello scultore sono reali, e per le cose reali è giudice il tatto siccome la vista: e nessuno di tali sussidj servirebbe all'arte del pennello. Fin sulle più minute cose abbiamo veduto esercitarsi dai ciechi una finezza d' intendimento sorprendentissima col mezzo delle dita: e alcuno giunse a distinguere nelle medaglie, che sono oggetti di così piccola mole, le vere e le originali antiche, dalle moderne contraffazioni, a tal segno di essere quasi migliori giudici che altri ad occhj chiaro veggenti. La storia dei ciechi, sui quali la filantropia dei nostri giorni ha fatte tante osservazioni e dati tanti umani provvedimenti, potrà finir di convincere i lettori, che nelle cose da noi qui riportate avvi molta minor stravaganza che non pare alla prima; e se ciò accadesse presentemente, data la combinazione però d'aver esercitata la plastica fino al momento della cecità, si ascriverebbe la cosa a un ordinario e quasi necessario risultamento delle contratte abitudini.

Gran caso in Roma si fece di quel Camillo Rusconi milanese che studiò in patria sotto il Rusnati mediocre scultore, e fermossi poi in Roma presso Ercole Ferrata. Nel momento in cui la scultura aveva già fatti gran passi ver l'estrema sua decadenza, anche il merito mediocre riceveva luce pel contrapposto dell'oscurità generale. Si disse però dai lodatori ampollosi di quel tempo *risorta* (per opera del Rusconi) *la correzione e venerabilità degli antichi unita alla vivezza espressiva, e alla bizzarria de' moderni*. Ma le opere antiche (di cui si parlava soltanto) non servivano più ad alcuna sorta di direzione agli artisti, neppure per gli studj elementari.

Camillo Rusconi.

In una lettera che scrisse in Roma li 10 gennajo 1732 Filippo della Valle scultore a monsig. Gio. Bottari, nella quale a lui dà tutti i possibili ragguagli intorno a Camillo Rusconi, mancato a' vivi quattro soli anni avanti, riferisce candidamente che il Rusconi *subito giunto in Roma si mise sotto Ercole Ferrata scultore eccellente e di gran nome, che tosto fece concetto di questo giovine, e di maniera, che se ne servì per fargli modellare alcune mani ricavandole dalle più belle statue dell'Algardi, e del Bernini, de' quali modelli si voleva servire per suo studio; e questi riuscirono di tanta perfezione, che da essi se ne formarono i gessi, i quali i pittori e scultori fecero a gara di avere per prevalersene alle occorrenze.*

È però chiaro, che se il Rusconi avesse avuto migliore instituzione avrebbe facilmente più di altri molti potuto riescire eccellente, poichè fra quelli che toccarono il principio del secolo XVIII può dirsi il migliore; e due angioletti che veggonsi in Roma, opera di suo scarpello, sovra una porta di fianco nella cappella di s. Ignazio al Gesù dal lato dell' epistola, sono forse la più bella produzione di quel tempo e di questo scultore. Il suo monumento però scolpito per la chiesa di san Pietro a Gregorio XIII non attesta il gusto squisito dello scultore, e nulla può far fede maggiormente del falso giudizio e delle false idee nelle cose dell'arte quanto la sostituzione delle figure del Rusconi a quelle di Prospero Bresciano che aveva prima ideato e modellato questo deposito; le quali sebbene di plastica, erano molto preferibili a questi marmi almeno quanto all'ordinanza e al concetto; e che ciò sia vero, ne fanno fede i disegni che ci rimangono nell' opera tante volte citata del Bonanni che fu impressa avanti che si vedessero surrogare le sculture di Camillo Rusconi, ed ove incisa si vede l'opera del più antico e men corrotto scultore. Migliore è la figura del suo s. Giacomo maggiore posta a s. Gio. Laterano, per la qual chiesa ne scolpì quattro, e le altre sono il s. Gio., il san Matteo e il s. Andrea, e chiaro dimostra che aveva grandi mezzi per riescire nell'arte. Questa figura del s. Giacomo è grandiosa per le forme, e pel movimento che non può dirsi affettato; ma le pieghe che l' avviluppano sono tutte così macchinose e pesanti, che presentano un ingrato volume alla vista,

oltre che l'abbigliamento manca di proprietà, giacchè la persona non è avviluppata che nei soli giri del mantello, ed è affatto mancante di tunica; cosicchè se quella figura facesse un sol passo, quelle pieghe sciogliendosi rimarebbe affatto ignuda. Aggiungasi che ciò si rende osservabile maggiormente poichè quei panni in tal maniera gettati non possono restarvi da loro, a meno che non suppongansi modi artificiali a reggerne la mole pesante. Il carattere della testa non è nobile come si converebbe al fratel di Giovanni, ma non manca di una certa inspirazione confacente al soggetto; e il deltoide della destra spalla, che rimane scoperta, sembra a dir vero estremamente piccolo. Questa statua però, per quanto sia preferibile ad altre peggiori, non poteva mai darsi per modello agli artisti, come facevasi quaranta anni sono, a preferenza dell'Apollo, del Giove, e d'ogni altra produzione dell'antichità.

Le statue che veggonsi in san Giovanni Laterano nelle grandiose nicchie lungo la gran navata rifatta dal Borromini, diedero occasione a molti artefici di far conoscere sino a qual punto arrivasse il loro merito nell'arte. Non è facile che uno scultore abbia occasione di condurre in marmo fino statue nella dimensione di diecinove palmi d'altezza, come quelle dodici che Clemente XI fece collocare lungo la detta navata nella basilica lateranense; e sebbene non vennero pagate più di duemille scudi per ciascheduna, nulla meno offrirono un vasto campo all'ingegno, ed eccitarono una gara d'onore fra gli artisti allora viventi (1). Angelo Rossi non fece cosa più applaudita del suo s. Giacomo minore, la composizione della cui figura è delle migliori fra tutte le altre; il carattere di testa largo e grandioso, la barba e i capelli di bel tocco, ma al solito li troppi avviluppamenti di panni rendono la figura più tozza che non sarebbe per le sue proporzioni; Tavola VII. Non può così lodarsi certamente il monumento da lui scolpito per la chiesa di s. Pietro ad Alessandro VIII della famiglia Ottoboni, ove nel basso-rilievo, del più misero gusto che si fosse mai visto in tal genere di sculture, scolpì quei tanti parrucconi; e per convincimento della dejezione in cui erano

(1) Giova credere che i duemille scudi fossero il premio dell'artista, e non vi fosse certamente compreso il valore del marmo che suol sempre per simili opere sommistrarsi dalla fabbrica, e neppure le altre grandi spese necessarie, poichè il totale della spesa ammontò a sessantamille scudi. Gli scultori di queste dodici statue gigantesche furono li seguenti: Stefano Monnot fece il s. Pietro ed il s. Paolo; Camillo Rusconi li ss. Andrea, Giovanni, Giacomo maggiore, e Matteo; Le Gros il san Tommaso e il san Bartolommeo; Angelo Rossi il san Giacomo minore; Giuseppe Mazzuoli il san Filippo; Francesco Moratti il san Simone; Lorenzo Ottoni il san Taddeo. Il Rusconi fu però sopra gli altri meritamente distinto dal Papa che gli diede, oltre il prezzo stabilito, anche due beneficj.

cadute le arti se ne vendevano con ammirazione e per istudio della gioventù i modelli in gesso, essendone state a tal oggetto persino estratte le forme.

Sculture in Napoli.

Soltanto da pochi anni a questa parte è permesso di riguardare in Napoli come puerili o meccaniche opere di scultura quelle che adornano la chiesa di S. M. della Pietà de Sangri, appartenente alla famiglia de' principi di s. Severo. Quella felice rivoluzione che fece risalire le arti negli ultimi tempi verso l'antica loro eccellenza vendicò in parte quei diritti che il pessimo gusto della trascorsa età aveva usurpati; e forse ancora non è così vinto il pregiudizio in questa maniera di giudicare da essere assicurato universalmente contro la taccia di troppo libero pensatore in materia d'arti colui che in poco pregio ritenga simili lavori.

Non bisogna di ciò fare un carico esclusivo a' napoletani, sebbene il Bernini, tipo d'ogni genere di bizzarrìa, avesse origine in questa meridional parte d'Italia. L'impulsione verso il gusto infelice della scultura fu prodotta dovunque per le medesime cause, e non è da maravigliare se lo sregolamento dell'immaginare produsse bizzarrìe più singolari in un paese ove gli abitanti pieni d'impeto e di vivacità, colla scorta di poco studio, volevano sorpassare i loro vicini nel merito delle produzioni dell'arte; e trattandosi di ricchezze nel decorare gli edifizj, e di meccanica materiale esecuzione nello scolpire i monumenti non conobbero confine, come fede pur troppo ne fanno le guglie sì stranamente ornate che si eressero in diverse piazze di quella capipitale. Mancavano le materie per emulare gli egiziani obelischi che avevano formato la magnificenza, e il principal ornamento delle piazze romane, colla quale semplicità grandiosa di monumenti non poteva venire a contrasto alcun modello d'imitazione, il maggior pregio consistendo nella mole immensa degli orientali graniti, cosicchè si volle sostituito il lavoro il più complicato; e il cavalier Cosimo Fansaga erigendo le guglie di s. Domenico e di s. Gennaro studiò d'imitare quel greco artefice il quale, nell'impossibilità di saper dipingere Elena bella, dipinse Elena ricca.

Cosimo Fansaga.

Aveva di già questo scultor bergamasco studiato sotto il Bernini e riprodusse in Napoli la scuola di quel maestro da cui tutti escirono, come quell'Andrea Falcone, Lorenzo Vaccaro, Matteo Bottiglieri e tant' altri che in quell'età lavorarono su quello stile. In fine poi Paolo Persico, Francesco Celebrano, e Giuseppe Sanmartino diedero l'ultima mano per spingere la scultura a quel segno di cui abbiamo più sopra parlato.

Altri Scultori in Napoli.

Si fa molto caso nella cappella de Sangri di quel Cristo velato e disteso scolpito dal Sanmartino, posto su di un materazzo ben soffice con tre guanciali ornati di fiocchi, e ravvolto nella sindone. Vedi Tavola VIII. Parve ad alcuno, ignaro del vero bello dell'arte, e delle vere difficoltà che incontra l'artista, che l'esprimere un velo adattato sul corpo fosse il confine dell'umano

operare; ma il disinganno è parlante al solo affacciarsi su questa materiale imitazione della natura. Le pieghe che cuoprono questo corpo adagiato sono di un genere infelice, minute, conformi, taglienti, affettate per troppa servilità, e non resta a lodarsi, che la pazienza meccanica in condurre collo scarpello questa figura, listata più che velata dall'ingrato paralellismo di queste minutissime pieghe.

Migliore è la statua di Giovanna de Sangro morta nel 1755 in cui pur qualche cosa apparisce che non allontanasi dal gusto migliore il quale si era di già in tanta parte perduto. Ma chi voglia conoscere fin dove giunge il barbaro gusto delle arti nei più corrotti tempi, può osservare il monumentino di Girolamo Caracciolo colla data del 1753, ove una figura allegorica dell'educazione coll'iscrizione *Educatio et disciplina mores faciunt* sta insegnando a leggere ad un fanciullo vestito all'eroica (in quel modo che gli attori apparivano sulla scena cinquant' anni fa), e dirigendo gl'insegnamenti colla sferza alla mano. Abbiamo creduto che basti l'indicare simili brutture piuttosto che darne un disegno eccessivamente sconcio, e che non mostra soltanto il carattere del secolo, ma unicamente una parziale e più marcata depravazione del cattivo stile.

Opere del Corradini veneziano in Napoli.

Basterà il produrre alla stessa Tav. VIII la figura della Pudicizia scolpita dal Corradini veneziano per la singolare sua posizione e il suo atteggiamento. Ognuno conosce come sia proprio dell' espressione di donna pudica e modesta il costringere a se d'ogni membro e l'avvilupparsi, onde si celi ad ogni profana indagine ogni sua forma. Questa figura al contrario fa quanta mostra può di se stessa, allargando le spalle, e le braccia; e si combinarono dallo scultore gli oscuri delle pieghe i più profondi là dove producono persino l' effetto il più contrario all'oggetto, e il più sconcio. Molte pieghe o s' immedesimano nel corpo istesso, o se ne staccano crudamente: in nessuna parte apparisce che le vesti siano cinte, ed anzi non può riconoscersi che un corpo ignudo con mal garbo ravvolto in un lenzuolo, che allo spirare di un leggier soffio o al muover di un passo cangia la figura della Pudicizia in una donna interamente ignuda. E questi difetti riescono tanto meno perdonabili, quantocchè non avvi alcun merito di nobiltà nelle forme o nelle estremità, per cui escusandoli, s' invogli la cupidigia dello sguardo a conoscere le parti che il velo nasconde.

Le figure del maggior altare che sono del Celebrano, meno certi Angioli scolpiti da Paolo Persico, attestano tutto lo stile e le affettazioni del Bernino, senza però che ne apparisca il magistero. Ma il capo d'opera che i servitori di piazza accennano al forestiere è quella figura dell'inganno posta in una rete in cui la material diligenza dello scarpello vuotò i trafori, isolando in alcune parti i cordoni che la compongono: compassionevol merito di

meccanica ove si profuse tempo e denaro con tutta l'inutilità; mentre la sola barba del Plutone del Bernini nel suo ratto di Proserpina, prevale per l'esecuzione magistrale a quanto operarono con misero sforzo d'industria quei deboli imitatori della natura più materiale.

Meno di questi scultori fu riprovevole il Fansaga, già nominato, che diverse statue scolpì, e di cui vedesi la fontana Medina come la principale opera di questo genere in quella dominante.

Scultura in Toscana.

Parve che la Toscana si riposasse all' ombra di quegli allori che in ogni materia d'arte aveva mietuti nell'età precedenti: si continuò ad operare, ma più per lusso di interne decorazioni di giardini e fontane, che per maestosi e pubblici edifizj. Ferdinando II, e Cosimo III ampliarono, conservarono, protessero, ma non poterono eguagliare lo splendore e la grandezza degli avi loro; giacchè anche questa ha il suo confine; e ciò che una volta è eseguito non presenta più quelle grandi occasioni che sole danno il possentissimo incitamento alle opere di genio.

Gio: Caccini.

Si sarebbe sperato qualche bel lavoro da quell'Agostino Bugiardini fiorentino discepolo di Gio. Caccini, ma fece pochissime opere e morì giovine per uno stranissimo avvenimento (1). Quella statua che sembra della Pietà con alcuni fanciulli la quale vedesi nella grotta in testa al cortile di palazzo Pitti è opera sua, come altresì certi Angeli, e il ciborio in s. Spirito che però risentono molto dello stile manierato e bizzarro che non aveva ritegno, e si andava diffondendo pertutto. A questo medesimo ciborio lavorò anche Gherardo Silvani altro allievo di Gio. Caccini: e vedesi di suo scarpello la statua del Tempo in Boboli; ma fu più rinomato nelle opere d'architettura che in quelle di scarpello, essendo, come ognun sà, stato impiegato alla costruzione di molti palazzi di città e di campagna, e avendo diretto i principali ristauri di cui abbisognava S. M. del Fiore.

Antonio Novelli.

Le macchine per feste, giardini, ingressi, catafalchi come altrove abbiamo indicato furono sempre in Firenze eseguite sontuosamente; e Antonio Novelli in ogni maniera modellando, scolpendo, intagliando vi riescì in quest'epoca non inferiormente a'suoi predecessori. Fu questi il Novelli di cui si fece un cenno in proposito della vernice a smalto della quale si ricuoprivano nel 1500 le opere di plastica di Luca della Robbia; ma non fu così pieno il successo

(1) Nella casa del Pievano dell' Impruneta ove recavasi spesso il Bugiardini a diporto, gli fu fatta con buon intingolo mangiare una gatta senza che potesse sospettarne: ma dopo il fatto venutane la beffa, gli si sconvolse lo stomaco nel tornarsene a casa così fortemente, che per gl' impeti del vomito crepatagli una vena nel petto, rimase vittima di questo scherzo con dolore di tutti.

di quest'ultimo da far rivivere le antiche pratiche di questo modo di lavori, i quali, meno che agli urti, resistono ad ogni impressione dell'atmosfera, e sui quali non trova come attaccarsi il dente distruggitore del tempo.

Raffaele Curradi.

Si continuò anche in quest'epoca a lavorare il porfido, e quell'allievo di Andrea Ferrucci per nome Raffaele Curradi che scolpì molti marmi per le decorazioni del palazzo Pitti e pel giardino di Boboli, lavorò in porfido il gran busto di Cosimo II che vedesi attualmente in galleria di Firenze (1). L'esercizio di questo paziente meccanismo si ritenne per lungo tempo come un secreto trasmesso da uno in un altro artista; ma invero, dalla lentezza dell'esecuzione in poi, non sà vedersi come si potesse credere arcano il modo di lavorare il porfido, che senza interruzione si è continuato a scolpire fino nei tempi della maggior decadenza dell'arte, come lo attestano tutte le opere dei tempi bassi, e del medio evo: per non parlare dei superbi lavori che si conducono ad esecuzione anche nei tempi presenti, qualora vogliasi incontrare la grandissima spesa della mano d'opera, che è necessaria a qualunque lavoro di pietra dura. Se si fosse ottenuto di poter ammollir la materia come fecero dell'avorio gli antichi, allora avrebbe avuto luogo un segreto; ma la pazienza, il tempo, la rigida tempra dei ferri, e l'indispensabile azion della mola furono i soli mezzi che s'impiegarono, e s'impiegano presso tutte le nazioni per lavorare ogni specie di pietra dura.

Opere dei Foggini.

Le opere in Toscana che più d'ogni altra portano l'impronta caratteristica del secolo, sono quelle che escirono dalla scuola dei Foggini. Gio. Battista fu quegli che levò maggior fama, e cominciando i suoi studi in patria ricevette in Roma l'ultima mano da Ercole Ferrata. Quantunque non si presentassero grandiose occasioni per uno statuario che non dedicavasi al genere adottato per gli ornamenti dei giardini e delle fontane, non ostante egli

(1) Del Curradi che si fece cappuccino è la testa di porfido del G. D. Cosimo II la quale vedesi nel passare che unisce la galleria al palazzo vecchio condotta col modello di Orazio Mocchi scolaro di Gio: Caccini (Baldinucci nelle sue *Notizie* e nel *Vocabolario dell'arti del disegno*). Quella del G. D. Francesco I che ivi pure si trova, è forse del Tadda. Il medesimo Baldinucci nelle mentovate *Notizie* racconta *che v'era anche il busto di Cosimo I lavorato da Fabrizio Farina (a cui fu comunicato il segreto di scolpire il porfido) sul modello del predetto Mocchi. Il Curradi donò questo segreto a Domenico Corsi, povero ciabbattino, perchè si ajutasse, ed esso lo dette a Cosimo Silvestrini, che finì il Mosè nella grotta del cortile del real palazzo incominciato dal Curradi. Dopo non ho trovato cosa succedesse di tal segreto, ma pare che andasse dimenticato. Nella medesima galleria ed in altri luoghi s'incontrano altri saggi dell'abilità di questi artefici in tal genere di lavori* (Pelli. Saggio storico della Galleria di Firenze vol. II. pag. 59.)

ebbe la ventura di poter lavorare per la ricca e magnifica cappella Corsini al Carmine, ove quella principesca famiglia spese una ragguardevole somma nel collocarvi il corpo di s. Andrea rampollo di questa prosapia. Non daremo che uno di questi saggi alla Tavola IX, nel quale si vede il basso-rilievo principale della cappella, figurandosi una specie di rapimento del Santo verso il cielo per opera di vari Angeli che sostengono le nubi sulle quali egli si posa. Bisogna dimenticarsi i begli Angeli del Ghiberti ne' bassi-rilievi delle porte del battistero, e gli altri sulla faccia posteriore dell'urna di s. Zenobi; e bisogna non aver visti quei tanti di Luca della Robbia; in somma è egli così lontano questo genere di scultura dal bello stile, che a stento trovossi fra buoni disegnatori chi per compiacenza si prestasse nell'età presente a tracciarne il non esagerato disegno, che da noi si presenta, come un anello intermedio nella storia degli errori umani. Le caricature e le smorfie di quei putti non sono esprimibili, e basti dire che l'intagliatore del disegno arbitrò, credendo eccessivo l'andamento ornamentale delle penne nelle ale degli Angeli, che sono anche più caricate nell'originale. Il bellissimo marmo statuario in cui sono eseguiti gli altri bassi-rilievi della cappella è lavorato però con una maestria di scarpello grandissima, e anche le carni sono condotte con una certa pastosità.

Scriveva monsig. Gio. Bottari a Gio. Pietro Zanotti in proposito delle dispute sulla preferenza tra la pittura e la scultura, e sulla rispettiva essenza di queste arti, che non gli era possibile lo spiegare un passo di Michelangelo riportato dal Vasari in una lettera al Varchi, ove dice *il rilievo è più tenuto cattivo quanto più và verso la pittura*, buonamente credendo che l'andar verso la pittura volesse intendersi l'aver minor projezione, e parendogli di riconoscere una specie di contraddizione in quest'espressione, confessa di non capire quel che volesse dire il Bonarroti (1). Ma se il Bottari avesse

(1) Così spiegasi nel proposito il Bottari nella sua lettera: „Perchè come voi ben sapete, i bassi-rilievi, dei quali credo che parli (*il Bonarroti*) sono di due sorte, rilevati, e quasi staccati dal fondo o schiacciati tanto che pajano un chiaro-scuro come sono quelli del superbissimo vaso del giardino Giustiniani presso il Laterano, e alcuni di bronzo di Donatello in s. Lorenzo in Firenze che non rilevano più che la grossezza d'un testone, e alcuni di marmo del medesimo autore che sono nella cappella de Gaddi in S. M. Novella di Firenze: e nella magnifica cappella di s. Andrea Corsini, pur di Firenze, in cui sono tre insigni bassi-rilievi di Gio. Battista Foggini; due de' quali hanno le figure quasi affatto staccate dal fondo, e particolarmente quello che rappresenta la battaglia d'Anghieri: e l'altro non sponta in fuori se non due oncie appena. Questi qui sono più accosti alla pittura, e pure sono egualmente stimabili, e forse più dei molto rilevati. Sentirei volentieri il vostro

meglio riflettuto alla profondità della giustissima espressione, avrebbe spiegato il detto del Bonarroti, che intese *l'andar presso alla pittura* non materialmente per l'avvicinarsi a un piano spianato, cioè lo stiacciato rilievo, ma certamente volle significare che *è tenuto per cattivo quel basso-rilievo e quell'opera qualunque di scultura, che dallo scarpello è trattata come dal pittor si farebbe, andando appresso a quei modi e a quei principj, sebbene amendue le arti siano figlie del disegno*. Lo scorciare delle parti che compongono il basso-rilievo, il mostrare arditamente effetti prospettici, il panneggiar le figure al modo dei pittori, lo scolpire le nuvole, le estasi, in somma il comporre nel modo appunto di questo basso-rilievo del Foggini, è ciò che dimostra l' andar verso la pittura col più infelice successo possibile.

È vero però che il Foggini fu assai più sobrio nel basso-rilievo da noi prodotto, che ne' due laterali della stessa cappella, ove le figure sono sporgenti, e quasi interamente di tutto tondo, figurando battaglie, ai quali meglio ancora che a questo si addice l'espression del Bonarotti.

Monumento di Gallileo

Un altro campo alla gloria degli scarpelli fiorentini s'aprì in s. Croce, ove a confronto di que' monumenti tanto eleganti che abbiamo esaminati nel secondo volume eretti in onore del Marsuppini, e di Leonardo Bruni, s' innalzò una memoria sepolcrale al Divino Gallileo. Lavorarono tutti quei della scuola in questo infelicissimo monumento, poichè il disegno fu di Giulio Foggini, la quadratura di Antonmaria Fortini, il busto di Gio. Battista Foggini; l'astronomia di Vincenzo Foggini, e la geometria di Girolamo Ticciati; altro fra gli scultori che ebbero grido in questa scuola. La strana forma della cimasa, dei cartelli, e dell'urna non meno che l' atteggiamento delle due statue, le loro pieghe, le loro estremità ci dispensano dal venire a più partito esame di ciò che ognuno da se rileva sì facilmente. Il busto di marmo del Gallileo è inferiore in questo deposito all'altro che il medesimo scultore fuse in bronzo e venne addossato all' esterno della casa di questo luminare del secolo. E naturalmente questi scultori apparivano meno licenziosi allorquando nell'esecuzione de' ritratti erano astretti all'imitazione del naturale,

„ parere su questo passo che è il più scuro „ che trovi nella lettera del Bonarroti (Lett. „ pittoriche T. V. pag. 255.)

Notisi qui che nella lettera di Michelangelo al Varchi non deve intendersi litteralmente, come alcuno far potrebbe, prendendo quel testo alla mano, ove dice vice versa del sovra esposto *la pittura parergli più tenuta buona quanto più và verso il rilievo*. L'applicazione debbe farsi prendendo la parola *rilievo* per corpo rilevato, sporgente, reale, e non superficie piana, cioè sfoggiando colla magia del chiaro-scuro, talchè la pittura produca il suo effetto che è *l'illusione*, non mai prendendo a modello i modi e lo stile dello scultore, e spiegando qui *rilievo* per opera di scarpello.

non potendo far tanta pompa di novità e di stravaganza. Moltissimi allievi uscirono da questa cattiva scuola, come Giuseppe Piamontini fiorentino, Filippo Valle, Anton Francesco Andreozzi, e parecchi altri che riunironsi presso il Ferrata, e furono prima condiscepoli del Foggini, terminando con operare sotto di lui come quello che aveva la direzione de' più importanti lavori, e alloggiato in palazzo ducale si riguardava come lo scultor della corte. Massimiliano Soldani in quest'epoca si acquistò nome di buon artefice per le medaglie e l'oreficeria; ma sempre dimenticando la perfezione a cui avevano spinta quest'arte gli autori del cinquecento che riempirono la Toscana e l'Italia di rarissime produzioni: anzi è maraviglioso il vedere come esistendo pur anche visibili, in maggior numero che oggi nol sono, le opere del Cellini, si fossero così perdute le tracce della fina e gentile esecuzione, oltre il vero gusto del comporre e dell' inventare.

Nulla convince meglio della decadenza del gusto nell' arte, quanto l' osservare come allorquando nel XVII secolo si cercava di accompagnare coll'imitazione le opere degli aurei secoli anteriori, per avventura rimaste imperfette, non si sapeva più farlo, malgrado che ciò fosse talvolta lo scopo dell'artista. Si vede nella chiesa di S. Spirito in Firenze la cappella de' Corbinelli, ora del Sacramento, la quale vaghissimamente scolpita sul finire del XV secolo per opera de' migliori scultori di quel tempo, in materia d' ornati e di stiacciati bassi-rilievi figurati sullo stile di Desiderio, venne poi arricchita da un' ornatissima balaustrata e terminata nel 1642 ponendosi questa iscrizione: HORATIUS THOMAE, PHILIPPUS ET CAROLUS PETRI CORBINELLII ANTIQUUM FAMILIAE SACELLUM EXORNARUNT A. D. 1642. Si pose bensì studio in imitare gli ornati eleganti e delicati dell' interno della cappella, ma si ricomposero e adattarono sopra volute, cartocci, e ingrate odiose forme, costruendovi poi balaustri affatto grotteschi; e non giovarono le piume del pavone ad asconder la voce del corvo; il che meglio ancora e più chiaramente si rilevò sull' intonaco del muro intorno alla cappella, ove proseguendo l' ornato dell' altare colle linee principali, ed essendo l'artefice circoscritto in quelle dimensioni, non potè introdur variazione nella parte architettonica, ma introdusse nell' ornamentale lo stile il più tozzo e pesante, lussureggiando di cartelle e cartocci particolarmente nel bassamento. Ciò che qui vedesi con chiara e sensibile evidenza si riconosce in tutte le produzioni dell'arte, e in tutti i paesi ove gli artisti del 600 introdussero per meglio fare la loro bizzarria, e intesero di correggere e modificare lo stile povero e freddo, come essi denominavano il puro ed elegante modo degli antichi.

Negli ultimi cinquant'anni però che precedono questa nostr' epoca, merita d' esser tirato fuori dalla ciurma Innocenzo Spinazzi romano di nascita e di scuola, ma che esercitò ed insegnò l'arte in Firenze ove fu chiamato dal

Innocenzo Spinazzi.

Gran Duca Pietro Leopoldo per maestro di scultura all' Accademia. Egli aveva imparato dal Maini discepolo del Rusconi; e per conseguenza era imbevuto dei principj falsi e corrotti de' suoi tempi, ma dotato dalla natura di molto gusto e sentendo molto le bellezze degli antichi che tornavano ad essere un po' più venerate e studiate, si ravvicinò più d'ogni altro suo coetaneo al buon stile. A ciò l' ajutarono moltissimo le occasioni ch' egli ebbe di ristaurare le statue di prim' ordine che il Gran Duca ricuperava dalla sua villa Medicea di Roma, per abbellirne la R. Galleria di Firenze. Le migliori produzioni dello Spinazzi che veggonsi al pubblico in Firenze sono l'Angelo sulla porta principale di s. Giovanni, e la statua che vedesi in S. Croce sul deposito di Macchiavelli; opera che tiene però moltissimo della maniera del secolo, per le piazze larghe e stiacciate, i pochi scuri, e le pieghe ricavate da modelli di carta, ma non senza grazia, nè qualche sceltezza di forme, ed essendovi le carni trattate con moltissima pastosità. Il suo capo d'opera però è la statua della Fede con la faccia velata a S. M. Maddalena, che poi altra volta ripetè aggruppata con due putti per un sepolcro spedita in Piemonte. Era in voga grandissima il trattare su corpi umani un panno od un velo disteso, superando così colla meccanica dell'arte le difficoltà che il marmo presenta; e contemporaneamente in Napoli nella cappella de' Sangri furono scolpite le figure velate di cui abbiamo più sopra parlato, e in Venezia vedremo il Corradini altro scultore di quei tempi tentare di vincere questo genere di difficoltà. In tal caso è forza però confessare, che questa fu una delle migliori cose prodotte dallo scarpello in Firenze dopo cessati i maestri del buon secolo, e che non manca di semplicità dignitosa e di un certo gusto di piegare tendente alle antiche maniere. Da questo artista in poi andò migliorando l'arte in Firenze, sebbene per le notizie comunicateci in questo proposito dal cortese, e diligentissimo nel raccogliere i patrj fasti, signor cav. Antonio Ramirez da Montalvo sembri che i viventi migliori artisti toscani debbano il loro incremento negli studi alle opere de' più antichi ed eccellenti loro institutori, che dalle porte del battistero stanno monumenti parlanti e gloriosi delle arti divine risorgenti in Italia.

Scultura in Bologna.

La scultura in Bologna cedette quasi per intero il luogo alle opere di pennello, del che abbiamo diffusamente parlato nel primo capitolo di questo libro. Non seguì però così bizzarramente la scuola del Bernini nel principiar di quest'epoca, e non passò che a gradi a gradi sull'appressarsi a' nostri giorni al sommo della corruzione e del manierato, in tempo degli architetti Bibienna. Dopo la metà del XVII secolo vi fiorì quel Camillo Mazza plastico e statuario, che fu più seguace dei modi del pennello che delle altre stravaganze dominanti, potendosi spiegare questa sua maggiore sobrietà dal non aver ricevuto la sua educazione nell' arte in Roma, ove tutti piegavano

Camillo Mazza.

sommessamente alle direzioni generali che il Bernini aveva date per questi studi. Il Mazza si formò nell'arte sua sotto il Cignani e Gio. Giuseppe dal Sole. Non poche sono le opere di lui in Bologna ma presso che tutte di stucco, di terra cotta, o di legno. Seguì moltissimo quello stile dei putti del Cignani che non ricordano quei del Fiammingo. Non vide Roma che quando aveva già prodotte le principali sue opere, e dopo il suo ritorno non operò di grande che i Vangelisti per la chiesa di san Domenico in Modena, che se non fossero di stucco potrebbero quasi preferirsi alle statue che stanno ai piloni della Vaticana, e contarsi tra le opere più ragionevoli di questo secolo. Il suo nome è però raccomandato più che ad ogni altra opera a'bronzi che condusse in Venezia: poichè oltre diverse cose di sua mano che veggonsi in diverse case, meritò di essere celebrato pe' suoi grandissimi bassi-rilievi rappresentanti i fasti della vita di s. Domenico che veggonsi nella chiesa de'santi Gio. e Paolo, i quali occupano le intere facciate d' una vastissima cappella, e non possono accusarsi dei vizj così pronunciati in altre opere di quel tempo; come pure fu opera sua il gran basso-rilievo che fuse nell' arsenale veneto per la chiesa de'Camaldolesi nell' isola di san Clemente, e le figure in bronzo che ingombrano l' altar maggiore nella chiesa del Redentore poste d' intorno al tabernacolo. Si accusa questo scultore di aver scolpito il parapetto di quel medesimo altare ov' è in marmo il basso-rilievo del portar della Croce, opera veramente di pessimo stile, e inferiore di molto a suoi bassirilievi in bronzo, ma forse volle far conoscere a tutti gli allievi della scuola di Giusto le Curt, che allora lavoravano in Venezia con grande ammirazione e vi corrompevano ogni bel modo d'inventare e di eseguire, come a lui pure fosse facile l'adeguar quello stile che dalla sola meccanica de' ferri trae modo di maraviglia. Da questo Mazza ne venne Andrea Ferreri che sostenne più come plastico che come scultore la riputazione di quest' arte fino verso la metà del secolo decorso. Non lavorò in Milano di dove essendo originario partì fanciullo, e apprese alla meglio quest' arte in Bologna; ma lavorò infinitamente in Ferrara per molte chiese ove scolpì diversi marmi e infinite opere condusse di stucco, e di terra cotta; anzi così lungamente visse in quest'ultima città che fu ascritto fra quegli artisti nazionali; e infatti in quell'epoca non si contavano più fra i nativi di Ferrara scultori che sostenessero la gloria di Alfonso e di Girolamo Lombardi, che primeggiarono nell' epoca precedente. Lo stile del Ferreri è freddo e manierato, ma non portato agli eccessi delle altre opere che abbiamo esaminate nelle scuole primarie d' Italia; e vi domina una certa gentilezza che rende aggradevoli all'occhio le sue opere più d'ogni altro lavoro de' suoi contemporanei. Non faremo ulteriormente parola d' altri scultori bolognesi, come di quell' Angelo Piò del quale vedesi in marmo l'Ercole nel cortile dell' instituto, e una prodigiosa quantità

Andrea Ferreri.

d'opere di stucco, delle quali le memorie degli scultori tengono gran conto nella scarsezza di produzioni migliori; e neppure ci diffonderemo a parlare di Ercole Lelli grande anatomico, le cui opere in plastica preparate ad uso appunto delle scuole del disegno servirono di grandissima utilità in questi ultimi tempi, per ricondurre la gioventù troppo deviata all'imitazione del naturale. Questo merito di dottrina non diede ad Ercole Lelli un luogo fra gli artisti del secolo, ma gli assicurò il voto e la riconoscenza della imparziale posterità.

Ercole Lelli.

Scultori Veneziani.

Immenso fu il numero degli scultori a Venezia nel seicento e nel settecento, essendosi continuato più che in ogni altro paese d'Italia, dopo Roma, a spendere in edifizj consecrati al culto, o allo splendore delle famiglie. Gli architetti diedero movimento a quella magnificenza esteriore che impone generalmente in tutti i tempi e in tutte le età, e fra le chiese ove s' intese di superare per l' esterna e interna materiale ricchezza ciò che erasi fatto nelle purgate e sublimi opere di Palladio e di Sansovino, si possono annoverare quella de' ss. Simeone e Giuda, che con buone massime, sebbene con infelice proporzione, edificò Giovanni Scalfarotto zio materno dell' architetto Temanza; la facciata dei Tolentini che Andrea Tirali inventò con savio e nobilissimo pensamento e con infelici dettagli nelle singole parti; quella dei Gesuati magnifica unicamente per la mole della facciata architettata da Giorgio Massari; quella dei Gesuiti sopraccaricata di statue che diresse Gio. Battista Fattoretto, forse sul disegno di Domenico Rossi; quelle di S. M. Zobenigo, di s. Moisè, dell'Ospedaletto: la prima inventata da Giuseppe Sardi, la seconda da Alessandro Tremignan, la terza da Baldassarre Longhena in cui sembrò sfogarsi quanto di più goffo e bizzarro uscisse da umano talento; e s. Eustacchio, la cui chiesa eresse Giovanni Grassi e la facciata costrusse poi Domenico Rossi. Fra le cose che concorrono a caratterizzare il gusto di questo secolo, bisogna osservare i dodici progetti per la facciata di s. Eustacchio pubblicati dal P. Coronelli nelle sue singolarità di Venezia, e si conoscerà meglio che con parole esprimer si possa, fino a qual punto giunsero i delirj architettonici di quell' età. Potrebbe anche aggiungersi a simili composizioni di sregolato ingegno l'esterno del grande edifizio della Madonna della Salute eretto nel 1630 ex voto per la pestilenza accaduta: ma oltre che questa fabbrica di Baldassarre Longhena è ammirabile per la sua pianta, molte cagioni contribuirono ad escusare gli esteriori difetti e farne ammirar le bellezze, poichè quel masso imponente e grandioso che si presenta in un punto, dal quale produce un mirabile effetto colle linèe degli altri fabbricati mediante la gravità della mole, e l'elevazion della cupola, fa sì che l' occhio non si fermi su tutte le caricature che stanno nei dettagli, e si appaghi dell'effetto generale che può dirsi veramente maestoso, e a tal segno che sembra

persino soddisfarsene la ragione, disponendosi a invocare indulgenza per non surrogare a questa fabbrica qualunque altra opera migliore; stante il contentamento che prova l'occhio del riguardante in quella felice varietà di linee generali prodotta da questo ammasso di errori in unione di tutte le fabbriche circostanti.

E non furono di diverso stile e magnificenza i palazzi e i depositi sepolcrali che si innalzarono in questa età. Uno de' più ricchi forse e sontuosi palazzi d'Italia venne sul canal grande architettato dal Longhena per la famiglia Pesaro con tale sfoggio di marmi, di colonne, di ornati che sembrò nella sola facciata riunire il materiale per costruire una fortezza piuttostochè un elegante e nobile edificio; e dallo stesso architetto innalzossi egualmente il palazzo Rezzonico imponente per le sue grandiose proporzioni, ma infelicemente riuscito ne' dettagli, sebbene s'ebbe di mira l'edificio delle nuove procuratie, dall'eleganza delle quali è grandemente lontano. Li depositi principali poi che sorgessero in Venezia noi avremo luogo a riconoscerli dalle Tavole XI e XII che presentano le due macchine colossali erette dal Tirali al Doge Valier nella chiesa de' ss. Gio. e Paolo, e da Baldassarre Longhena nella chiesa de' Frari al Doge Gio. Pesaro. Giova però prevenire l'osservatore, che per quanto siasi da noi avuto cura acciò li disegni di questi monumenti non alterassero il goffo carattere delle sculture, nullameno non si ottenne ciò facilmente, e le citate incisioni hanno troppa grazia e sveltezza a fronte degli originali. Molto migliori e più esatti esprimendo il vero carattere di quel tempo sono gli intagli in foglio atlantico di questi due depositi, eseguiti contemporaneamente alla lor costruzione, i quali ora non trovansi facilmente, e noi abbiamo osservati presso il nobilissimo sign. cav. Benedetto Valmarana, amantissimo delle patrie memorie, e possessore di alcune preziosità in materia di belle arti. Dopo di aver esaminato con tanto onore del secolo e profitto dell'arte nel precedente volume il classico e ricchissimo monumento Vendramin che segna l'epoca dell'aureo gusto in questa metropoli, riesce amaro il dover gittare lo sguardo sulle opere di quest'età infelice, ove si profusero non meno che nella precedente enormi somme per servire all'ambizion delle famiglie e all'onor del culto, con sì poco, e sì momentaneo successo, che resta giustificata la ritrosia in questa età degli artisti per tracciare esattamente in disegno simili opere, dalle quali rifugge l'occhio d'ogni osservatore. Nel deposito Valier scolpironsi le gigantesche statue dagli scultori Pietro Baratta (1), Antonio Tersia, Gio. Bonazza, e Marino

Monumenti Pesaro, e Valier.

(1) Avvertasi di non confondere questo Pietro Baratta con Francesco Baratta carrarino, molto miglior scultore allievo del Bernino morto nel 1666 di cui abbiamo più sopra parlato. Fatalmente per questo artista veneto nella stessa Galleria di Dresda

Groppelli. Noi non vorremmo registrar questi nomi, che a dir vero meriterebbero di esser sepolti nell'oscurità, ma operarono tanto, e furono così gelosamente curanti del voto de' posteri avendo scolpito con tutta acuratezza i loro nomi sotto le loro opere, che non può lo storico difendersi dal nominarli passando.

Nell' altro monumento Pesaro le statue sono opera di Marchiò Barthel sassone che stette imparando la scultura a Venezia in quella scuola che per mezzo di Giusto Le Curt s' era propagata come vedesi, eliminando interamente i modi e le forme dell'epoca precedente, senza modificarsi servilmente al gusto più generalmente diffuso del Bernini. Da queste ignobili figure di facchini v' è un gran divario alle belle cariatidi del Vittoria vedute nel monumento Contarini in Padova. Tom. II Tav. LXXV.

Statuarii diversi.

La Casa Manin che in questi ultimi tempi profuse somme considerabili per la chiesa de' Gesuiti, comunicò un elenco numerosissimo di statuarj i quali scolpirono per la facciata di quel tempio una intera popolazione di statue; e queste notizie diffusamente arricchirono la nuova guida di Venezia recentemente pubblicata dallo zelante e benemerito Ab. Moschini (1).

Chi però si proponesse di non dimenticare tutti coloro che dedicaronsi alle opere di scultura in Venezia nel secolo di cui scriviamo piuttosto le miserie che i fasti, sarebbe molto imbarrazzato ad escirne con quella soddisfazione che esiggono i vogliosi della maggior precisione, i quali pongono in conto di ommissioni persino le pretensioni che il buon senso, e la discrezione, per evitare un'inutile noja a'leggitori, domandano dalla circospezione e dal

trovansi anche quattro sue opere in marmo che non possono sostenersi in confronto di quelle di Francesco, e rappresentano la Gloria, il Valore, la Magnificenza, e la Magnanimità difficili a sorpassarsi per la loro goffa invenzione, e cattivo gusto di esecuzione.

(1) Le statue di questa facciata furono scolpite da Francesco Bernardoni, Giuseppe Ziminiani, Francesco Penso, e Giuseppe e Paolo Groppelli, Antonio Budo, Giuseppe Torretti, Francesco Bonazza, Pietro Baratta, Antonio Tersia, Matteo Calderoni, Paolo Callalo, Filippo Catasio. L'osservazione su queste opere ci fa conoscere l' estrema facilità con cui i più mediocri scarpellini si accingevano a scolpire statue che sembrano improvvisate senza modello, e mancanti affatto di quel merito che serve a far compatire anche le opere che siano prive d' una diligente esecuzione. Nè solo per le facciate esterne degli edificj operarono, che incontransi in alcune Gallerie d' Europa marmi lavorati da simili meno che mediocri scultori; e fede ne fa un gruppo di Ercole e Onfale di Filippo Catasio che trovasi anche intagliato in rame fra i gruppi moderni della Galleria di Dresda. Artisti però tanto oscuri che non vinceranno l' obblio, nè per le loro opere, nè per essere registrati i loro nomi in questa nostra Istoria.

giudizio dello storico. E chi vorrà rintracciare il nome dello scultore dei perrucconi posti sulla facciata di S. M. Zobenigo, e ricordare quell' Arrigo Merengo che nel 1688 scolpiva le statue sulla facciata di s. Moisè, e le figure del maggior altare di quella chiesa, divorandosi il patrimonio della patrizia famiglia che lo pagava; e nominare quel Marco Beltrame, che nell' interno dello stesso tempio scolpì il monumento al poeta Ivanovich, non più chiaro nelle lettere che il fosse lo scultore per lo scarpello, non farà che segnar l' apice a cui giunse la decadenza dell' arte: siccome poco importerà il ricercare chi fossero quei Niccolò, e Sebastiano Roccatagliata, i quali per opera dei fonditori francesi Gio. Chinet, e Marino Feron nel 1633 eseguirono il basso-rilievo in bronzo, che trovasi nella sagrestia di detto tempio.

Gusto Tedesco in Venezia.

In questi tempi la scoltura aveva preso in Venezia un non so qual andamento misto di gusto tedesco ed italiano che non può spiegarsi, se non riconoscendo che Andrea Aquila il quale fece la statua della Vergine per la chiesa de' Gesuiti era trentino, Giusto Le Curt fondatore di scuola in Venezia era fiammingo, Marchiò Barthel sassone, e i fratelli Gio. Maria e Gregorio Morlaiter e Giovanni Merenden non erano italiani d' origine, avendo tratto con essi loro lo stile dalle infelici scuole da cui derivarono. Anche quel famoso P. Pozzi che morì in Vienna nel 1709 gran prospettico, e architetto del gusto più detestabile che siasi conosciuto in Italia, era trentino, e fiorì nell' ultima metà del XVII secolo; e il suo fratello Carmelitano scalzo operò sullo stesso gusto molto in Venezia nelle cappelle della chiesa del suo ordine. In fatti nelle opere principali vennero preferiti questi artisti stranieri, e specialmente il Le Curt pose quelle infelicissime statue al maggior altare nel tempio della Salute, essendo prevalso in suo favore non possiam giudicare se l' intrigo od il merito, poichè si trattava di sciegliere in opera nazionale, votiva, e magnifica chi avesse allora una fama più stabilita. Alcuni degli scultori veneziani di quell' età sono anche appena conosciuti per un' opera o due solamente, e nella storia dell'arte non meritano d'esser descritti lavori di Andrea Cominelli, di Camillo Bozzetti, di Pietro Boselli, di Andrea Brustolon, di Francesco Cavrioli, di Alvise Catajapiera i quali poco operarono, e di loro eternamente tacerà la fama imparziale. Due luoghi per la ricchezza delle sculture resi chiarissimi presso i poco intelligenti dell'arte furono decorati con grandissimo dispendio in Venezia, e possono chiamarsi le due gallerie del pessimo gusto che attestano anche in questa città il passaggio che si fece dagli aurei ai tristissimi tempi. Sono questi la chiesa degli Scalzi, e la cappella del Rosario in ss. Gio. e Paolo. L' ambizion delle ricchissime famiglie patrizie venuta a gara nella prima, e la pietà dei devoti avendo accumulato molte somme per la seconda, fornirono i mezzi per una serie numerosa

d'opere di tutto tondo nella chiesa degli Scalzi, e pei bassi-rilievi in quella dei Domenicani.

Cattive Sculture della Chiesa degli Scalzi.

Giovanni Marchiori.

Nella chiesa degli Scalzi Giovanni Marchiori di Canale d'Agordo uno de' migliori artisti di quella età, scolpì le Sibille che veggonsi dintorno al presbitero, e si riconosce facilmente il suo stile a lui affatto particolare non pesante e non berninesco, ma anzi eccedente nella sveltezza e nell' esilità, tenendo presso che sempre le teste piccole, e trattando le pieghe con modi meno convenzionali d' ogni altro scultor di quei tempi: cosicchè vedesi in questo una saviezza maggiore che in ogni altro suo contemporaneo. Aveva egli eseguite anche nella chiesa di s. Rocco due passabili statue laterali alla porta grande, rappresentanti un Davide e una s. Cecilia, e nella gran sala di quella confraternita i venti comparti in legno colla vita del Santo, cosicchè si riconosce a piena evidenza lo stile da cui non si dipartì costantemente. Vicino alla sagrestia della chiesa di s. Simone e Giuda credette d'aver egli forse collocato il suo capo d'opera per la minutezza del lavoro, e l' abilità dello scarpello, poichè vi pose in vicinanza il proprio ritratto: rappresenta questo basso-rilievo, con figure quasi del tutto staccate alla maniera del Bambaja, la Probatica piscina. Due di queste Sibille che veggonsi agli Scalzi vengono da noi presentate alla Tavola XIII. Presentiamo nella medesima Tavola anche il molto sporgente rilievo di Giuseppe Toretto uno de' più accreditati scultori, capo d'una famiglia d'artisti di questo nome, nel quale rappresentò su molte nubi di marmo sorrette da diversi Angeli una sacra Famiglia al naturale, opera elaboratissima, nella quale l'artista pose tutto se stesso, e se non fosse resa peggiore dai molti ornamenti e corone dorate che la deturpano, non sarebbe spregievole. È d' uopo di molta indulgenza però per il femore sinistro della Vergine, che non potendo presentarsi in iscorcio e di fronte, l' artefice pensò di piegarlo e di romperlo facendolo volgere dall' opposto lato in maniera, che senza frattura al fianco è impossibile che una figura giaccia in tal modo naturalmente.

Il resto delle copiosissime sculture di quella chiesa non attesta che profusione di tempo e di opera, ricchezza di materia, e splendore di mecenati che raccolsero pochissimo successo dalle nobilissime loro intenzioni. Corto e goffo, e con pesantissime estremità è il s. Gio. Battista scolpito da Marchiò Barthel; ma peggiore è la statua di s. Bastiano di Bernardo Faldoni luganese, che manca affatto di proporzioni e di stile, esagerandosi in quella tutti i difetti del secolo. Un certo Baldi, di cui non sappiamo più che il nome, scolpì la s. Teresa ferita dall' Angelo, facendo risovvenire quella del Bernini colla differenza che quel chiaro e fatale ingegno lasciava travvedere attraverso gli errori un lampo di genio e un certo brio nel tocco dello scarpello, e una finitezza nelle estremità che invano si desidera e non si trova in questa

opera secondaria. Ma chi vuol vedere quantunque può barbarie di stile, si arresti a sinistra sortendo di chiesa ed osservi due Angeli in parruccone a piedi dell' ultimo altare e compianga la decadenza delle povere nostre arti.

Cappella del Rosario a' ss. Gio. e Paolo.

Passando poi all' altro tempio ricchissimo d' ogni sorte di preziosità, che può dirsi il Panteon delle arti veneziane, massimamente dopo transferitivi i gran monumenti di scultura e di pennello che erano in procinto di perire nelle diverse demolizioni di altre chiese della città, si osserverà come tutto si conformava al gusto generale del secolo; poichè senza che v' abbiano parte gl' insegnamenti parziali de' romani maestri, già si andava a poco a poco prendendo quell' andamento, e adottando quei principj generali la cui diversità sfuggirebbe quasi a coloro che non sono versati in questo genere di studj. Vi si riconosce una minor affettazione; ma le scorrezioni, il pesante, il goffo, il trito, il cattivo modo di comporre a maniera di quadri dipinti, obbliando le leggi dello scultore, non diversificano molto dagli errori delle altre scuole. E qui ci conviene andar deplorando pur troppo ciò che rimane ancora di volgar ignoranza, il dissipar la quale non può esser opera che della maggior diffusione dei buoni principj, poichè non accade che siano veduti i bassi-rilievi di questa cappella senza che vengano profusi gli encomj i meno meritati ai loro autori. E ciò che deve maggiormente generar lo stupore si è, che l'altare riccamente inventato e adornato dalle statue di Girolamo Campagna, e d'Alessandro Vittoria nel secolo precedente, presenta un contrapposto ben chiaro ed evidente fra i due stili di scultura. Ma pur troppo la minutezza degli intagli, i trafori, le parti isolate, la complicazione e la difficoltà dell'esecuzione sempre imposero all'occhio anche dei grandi, cui la nascita illustre non esime dalla fallacia dei giudizj volgari. Alla Tav. XIV noi presentiamo un pezzo di basso-rilievo di Giovanni Bonazza ove è rappresentato il Presepio. Non bisogna in tal caso risovvenirsi di questo soggetto trattato dal Rossellino, come abbiamo presentato nel volume secondo, Tavola XVI, nè rivolgere più l'occhio a'bei bassi-rilievi o del Riccio, o della scala d'oro, o della loggietta del campanile di san Marco, o di quegli tanti altri luoghi ove l'arte fece di se medesima una pompa tanto onorevole, poichè pei confronti ributtantissimo riesce ogni lavoro di questa cappella. Quattro furono questi Bonazza e tutti lavorarono a' bassi-rilievi della cappella del Rosario; Giovanni il padre, e i figli Tommaso, Antonio, e Francesco. Luigi e Carlo Tagliapietra padre e figlio vi operarono egualmente, e Giuseppe Toretto, e Gio. Maria Morlaiter fecero il rimanente. Singolare è il modo goffo con cui compose il Bonazza il soggetto da noi esposto, e più particolare è il tocco dello scarpello con cui cercò di trattare il marmo a bozze o colpi creduti magistrali, il che aumenta i dettagli, e moltiplica certi oscuri sparsi per tutta la composizione in una maniera singolare. Pose ogni cura negli

abiti de' pastori, nelle pelliccie, e in una certa rozzezza, non distinguendo ciò che deve dall'arte possibilmente nobilitarsi senza tradire il soggetto che prende di mira. Se si aggiunga a questi artisti che abbiamo di passaggio enumerati, Antonio Gai che non trattò male i marmi, non meno che i bronzi, noi avremo percorsa colla possibile rapidità la storia delle arti veneziane nell'epoca sua più infelice. Al Gai si debbono alcune passabili statue, e le portelle in bronzo che chiudono la piccola loggia a piedi della torre di s. Marco, lavoro che, meno la sua troppa complicazione, la quale attesta il gusto del secolo, non è mal condotto.

Antonio Corradini.

Singolare è però il modo come scolpì un artista veneziano verso la metà del secolo scorso, il quale cadde in un genere d'affettazione tutto suo proprio e non corrispondente a quello che erasi riconosciuto nelle opere de' suoi predecessori. Questi fu Antonio Corradini di cui abbiamo fatto cenno parlando delle sculture in Napoli alla cappella de Sangri e di cui in casa del marchese Manfrin in Venezia, ove stanno raccolti infiniti giojelli della pittura e altre rare e preziose curiosità, si fa osservare una statua di donna velata, il cui merito consiste nella meccanica imitazione del velo che ricuopre la sottoposta figura nel modo dell'altra più sopra descritta. Chi cerca la verità nella storia dell'arte è duopo sia cauto assai nel dar fede alle lodi dei contemporanei i quali encomiano molto gli errori del loro secolo; e in fatti Antonio Balestra pittor veronese (1) scrivendo nel 1717 al cav. Francesco Gaburi loda grandemente questa statua del giovane Corradini come cosa *che ha fatto stupire tutta la città:* nella qual lettera si parla anche con grande elogio di Agostino Cornacchini pistojese uno de' più tristi scultori che mai trattassero lo scarpello, e che non per suo merito, ma per protezione del Cardinale Fabbroni, riuscì ad ottenere il lavoro della statua equestre colossale di Carlo Magno in faccia a quella di Costantino scolpita dal Bernini, opera veramente indegna di stare sotto quel ricchissimo e magnifico portico di s. Pietro in Roma. Quanto sono preziose le lettere pittoriche che ci riuniscono una quantità di eccellenti notizie, altrettanto sono pericolose per chi non avendo veduto le opere degli autori nominati si riporta alla cieca a

(1) Si avverte di non confondere Antonio Balestra con un mediocre scultore Sanese di questo cognome e di quest'epoca per nome Pietro che poco operò di chiaro in patria, che visse in Roma e di cui in Dresda si vedono tre marmi, Meleagro e il Cignale, Amore e Venere, e un gruppo di 15 palmi rappresentante il Tempo che rapisce la Verità: allegoria contraria all'idea comunemente più ricevuta. Si vede un vecchio alato con una donna ignuda in braccio, che potrebbe forse esprimersi meglio pel ratto d'Orizia.

quelle citazioni, senza aver mezzo di separare il grano dalla zizzania. Ma continuando a dire del Corradini d'onde siamo partiti, egli poche altre opere scolpì per Venezia, e la massima parte delle sue sculture si vede nella Galleria di Dresda composte e atteggiate con un genere di caricatura assai confacente alla moda d'allora, per le acconciature del capo e persino per la forma del panneggiare. Le sue statue sono atteggiate come ballerini di teatro, e fanno certi movimenti vezzosi che allontanano ogni idea di verità e d'illusione. È inesprimibile come quel modo di comporre fosse invalso allora in Venezia in ogni produzion di pennello e di scarpello, cercandosi una venustà convenzionale imitata moltissimo da quelle alterazioni che seguonsi nella società per le modificazioni e le bizzarrie del costume e della moda. I romani tennero maniere forzate con un brio e un genere di caricatura diverso dai veneziani. La cercarono quelli in un fantastico ideale, e la raggiunsero questi in una creduta imitazione del naturale. Il Tempo che scuopre la Verità, Arianna e Bacco, Apollo e Marsia, Diana e Endimione, Zefiro e Flora, due gruppi di Dejanira col Centauro, la Verità e la Scultura, oltre diversi gran vasi ornati di bassi-rilievi sullo stile delle composizioni di Le Pautre, sono le principali opere che in grandi proporzioni il Corradini primo scultore di Carlo VI scolpì per la citata corte, e che vennero prodotte nella grand'opera, altrove da noi indicata, col soccorso del bulino in vasta dimensione, e bastante per non lasciar dubitare che non siano verosimili tutti i difetti, e le stravaganze di questo quanto arditissimo, e abilissimo lavoratore del marmo, altrettanto infelice nei concetti e nella composizione de' suoi gruppi; il quale dopo aver fatti diversi lavori in Napoli nella citata cappella, morì nel 1752 in casa del principe de Sangro. Le molte occasioni di lavoro in Venezia da noi più sopra indicate non produssero opere che resister possano a nessun confronto con quelle delle epoche anteriori; e la diffusione del gusto cattivo nata e propagata lentamente per tutta l'Europa, non potè essere momentanea giacchè fu preparata e sostenuta da troppe cause, e fatalmente si vide prender radice per un' epoca assai lunga; poichè conviene confessare che delle epoche di cui abbiamo preso a trattare, la più lunga è questa dei delirj dell'arte, potendo così più giustamente che in ogni altro modo chiamarsi l'operare di questa età.

Agostino Fasolato.

Fu fatalmente spinto l'amore del maraviglioso nel meccanismo dell'arte; e fu appunto nella metà del secolo che si videro in Padova alcuni gruppi stravagantissimi, e d'una portentosa esecuzione in marmo che appena in legno ardirebbersi eseguire da espertissimo intagliatore. Uno di questi gruppi si conserva in casa Papafava rappresentante la caduta degli Angeli, composto di sessanta figure intiere di nudi alti circa un piede, i quali formano come una piccola piramide in cui per ogni verso sono intrecciate gambe, braccia,

corpi, e quasi non si può capire con quali ingegnosi e ricurvi ferri si giungesse per ogni verso dallo scultore a traforare e condurre quel marmo, non trascurando le più piccole estremità di quella numerosa famiglia d' angeli e di demonj. Il Balì di Malta Trento fece fare quest' opera ad Agostino Fasolato, il quale si sa averne composti altri due del medesimo genere, uno di sole sei figure alquanto più grandi rappresentante il ratto delle Sabine che vedesi in casa Maldura in Padova, e l' altro di commissione del succitato Balì Trento che ne voleva far dono al gran Maestro di Malta, ma non si sa ove sia finito, essendo stato predato dai barbareschi il bastimento su cui venne trasportato; e a vero dire non poteva trovarsi su quella nave un lavoro più a portata del gusto di quei pirati, che lo avrebbero preferito sicuramente a qualunque greca statua fosse caduta in loro potere, come fede ne fanno tutti i lavori che veggiamo minutissimi e difficilissimi sulle loro armi, e i loro utensili (1).

Scultori Lombardi.

In Lombardia non ebbero le nostre arti più quasi alcun movimento che le portasse a grandiosi successi. La sola fabbrica del duomo andò lentamente avvanzando con statue, e gruppi, e bassi-rilievi intorno alle porte principali: ma non furono opere tali da levar grido e stettero in quella mediocrità che bastava a tenere in vita la scuola che aveva sino allora forniti gli artefici a quell' immenso edificio, quasi passando di padre in figlio, e di maestro in scolare il diritto di continuarvi i lavori in quella forma che abbiamo indicato, allorquando si parlò dell' edificazione del tempio nel primo volume Lib. II Cap. VI; e siccome se fuvvi qualche buon scultor milanese che fuori di patria salisse in fama nel secolo XVI (come Guglielmo dalla Porta) non pose mano nelle sculture di quella cattedrale, così anche nel XVII secolo Camillo Rusconi milanese salito nella professione a grado distinto, non fu richiesto o non degnò di trattare lo scarpello in quelle opere di sola esterna decorazione.

Gasparo il più vecchio dei due Vismarra scolpì in basso-rilievo sulla porta di mezzo la formazione di Eva dalla costa di Adamo; Carlo Biffi la Regina Ester su d' una porta laterale; Pietro Lasagni fece le sculture di Sisara

(1) Giova quì l' indicare che in questo capitolo non abbiamo posto una scrupolosa osservanza nell' ommettere di trattare di alcune opere le quali appartengono al secolo XVIII, perchè l' epoca del seicento portò fino oltre la metà del settecento lo stesso carattere, e ci siamo così raprossimati maggiormente all' ultimo periodo che abbiamo preso per meta delle nostre osservazioni: della qual cosa ci sapranno grado i lettori trovando presso che esaurite le ricerche sulle sculture dell' epoca intera del nuovo decadimento di quest' arte, la quale fu di una durata fatalmente assai lunga.

e Joele, e il suddetto Vismarra quelle di Giuditta e di Saba. Sui gran pilastroni poi Giacobbe che beve al fonte fu scolpito dal Lasagni, e Dionigi Bussola scolpì l'Elia e la madre di Sansone: il giovine Giuseppe Vismarra fece il sacrificio di Abramo, e li gran termini che stanno addossati a' pilastroni furono del Lasagna, del Bussola, di Carlo Buono, e del Prevosto. Citansi oltre questi artefici fra li contemporanei al servizio di quella fabbrica anche Carlo Simonetta, Antonio Albertini, Gio. Battista Volpini, ma tutti presi in complesso riguardano più la storia di quella basilica che la storia dell'arte.

Gli archttetti che edificarono i migliori ultimi edificj di quella ricca città profusero grandemente in colonne, per cui atrj e cortili si resero della massima magnificenza, e pochissimo restò a fare agli scultori. Fabio Mangoni sfoggiò nei superbi loggiati interni del collegio elvetico, il Meda nel bellissimo cortile del seminario, e il Piermarini nella fabbrica de' gesuiti ora detta di Brera, nell'arcivescovato, e nel palazzo di corte, la cui sala maggiore interna è della prima bellezza nelle sue proporzioni; mentre poi l'esterno dell'edificio non si sa se per miseria di chi dispose, o di chi inventò, annuncia una povertà monotona e disconveniente a qualunque facciata anche di privato edificio.

Gli altri paesi di Lombardia non diedero alle arti grandi occasioni e artefici di rinomanza, ma sempre anche nelle opere di povera materia, come negli intagli in legno, si seguì il gusto dominante, e si trovò il pregio ove precisamente stava il difetto. Il diligentissimo Ab. Antonio Dragoni ci trascrisse un passo della cronaca manoscritta di Giuseppe Bressano che si estende sulle antichità e sui monumenti cremonesi, ove è detto in proposito di *Gio. Battista Vianino* uno de' buoni intagliatori in legno di quest'epoca „
„ attese all'arte della scultura dove vi pose ogni suo ingegno, che però di-
„ venne uomo molto eccellente come dalle opere sue chiaro si può vedere,
„ fra le quali si annoverano il bellissimo ornamento del Cristo risorgente
„ accanto alla chiesa di s. Luca, li cui intagli sono molto eccellenti, sicco-
„ me l'ornamento intero dell'organo di detto s. Luca quale per la bontà del
„ lavoro e per la bellezza e finitezza dell'intaglio non si è mai posto a oro,
„ massime le due statue che vi sono, l'una di Davide e l'altra di s. Cecilia
„ che sono così ben scolpite che pajono vive. Siccome le tre statue che rap-
„ presentano il presepio di nostro Signore *avendo lo scarpello imitato così*
„ *bene il pennello di Bernardino Campi che è in san Michele*, *cosicchè*
„ *pajon la pittura e le statue fatte dalla stessa mano*." Ed ecco come anche gli scrittori contemporanei attestano senza avvedersene una delle sorgenti vere, per cui l'arte dello scarpello fu obbligata a decader maggiormente, invadendo il campo dell'altra, e trattando le imitazioni della natura alla foggia che a' pittori è prescritto. Di molti altri scultori d'intaglio si

conservano memorie in queste cronache, come di Francesco Pescaroli, di Bartolommeo Grifino, di Giulio Sacchi ec. ma sono utili ai patrj fasti d'un paese in particolare, e debolmente influiscono nel quadro generale della storia dell'arte.

Scultura e Architettura n Piemonte

Fra tutti gli architetti e scultori italiani di questa fatalissima epoca, non vi fu nessuno che tant'oltre portasse le stravaganze e i vaneggiamenti del frate Teatino Guarino Guarini modanese, che infestò la città di Torino colle sue pessime invenzioni, attentando apertamente a quella semplicità regolare che forma la maggiore eleganza di quelle strade e di quegli edificj. Forse che prese in odio le linee rette dal vedere la troppa mancanza di varietà, per cui in Torino la visuale non incontra mai alcuna interruzione; e a forza di concavità e di convessità condusse i molti edificj che ivi sorsero di sua mano. Graziosamente e con molta ragione scherza il Milizia in proposito del modo di ornare le fabbriche del Guarini. Enumera i monumenti del suo stranissimo e miserabile ingegno, e manda tutti coloro che avessero voglia di applaudirli *all'ospitale dei pazzarelli*. Ma acciò sia ben noto a tutti quelli che avessero la disgrazia di non conoscere le opere di questo frate (ben dissimile da' bravi frati a' quali nel risorgimento dell'arte abbiamo reso sì dovuta giustizia) fu pubblicata una sua opera postuma intitolata *Architettura Civile*, ove ognuno può conoscere se il nostro giudizio sia sincero e imparziale. Basti il dire che le fabbriche posteriormente edificate in Torino al cominciare del secolo scorso dall'Ab. D. Filippo Ivara messinese, quantunque d'uno stile assai guasto, nondimeno pel confronto di quelle dal Guarini, sembrano palladiane, e non mancano anche quelle di centinature, risalti, cartocci, frontoni spezzati, ordini l'un sopra l'altro nelle facciate delle chiese; ma vi resta almeno una certa magnificenza nelle proporzioni, una grandiosità nelle piante, un buon effetto nelle masse totali che, se non trova indulgenza pei vizj del secolo nei quali era ben radicato, nonostante non manca di qualche buona architettonica prerogativa.

Non fu povera d'ingegni nazionali dedicati alle arti la città di Genova, ma oltre all'avere alcuni buoni pennelli, e pochi non volgari artefici di scarpello, per maggiormente abbellirsi si rivolse a' migliori fra gli scultori esteri che in ogni età accorsero a decorarvi le chiese e i palazzi superbi che adornano la principale delle sue regie strade. Rubens pubblicò un gran volume, ove furono riuniti questi sontuosi palazzi, opera de' più distinti architetti, nei quali tutte le arti concorsero a sfoggiarvi il lusso il più elegante. Gli scultori Filippo e Domenico Parodi, e i fratelli Bernardo e Francesco Schiaffino derivarono dalla scuola del Bernino in Roma i modi proprj del secolo, e non cedettero in ogni maniera di scultura o d'intaglio agli altri artefici che andavano per tutta l'Italia lavorando. Era già reso estremamente difficile che

Scultori Genovesi.

Filippo e Domenico Parodi.

potesse in un qualche angolo rifugiarsi e restare incorrotto il gusto di queste arti, e molto più era ciò impossibile in Genova, ove non essendo una scuola di gran rinomanza, prendeva dalle altre ogni norma, sia mandando fuori a studiare i migliori ingegni, sia attirando a se come abbiam visto nelle antiche epoche Matteo Cividali da Lucca, il Montorsoli, e Silvio Cosini da Firenze, Guglielmo e Giacomo della Porta da Milano, Alfonso Lombardo da Ferrara. Poi nelle successive Gio. Bologna, il Francavilla, e in fine il Valsoldo, l' Algardi, il Soldani, e Puget che lasciò più memorie e lavori di se in Genova che in tutta la Francia. Giunse però a grido di tal fama il merito dello scultor genevose Filippo Parodi, che venne chiamato a Venezia e a Padova per scolpirvi due gran monumenti verso la fine del secolo XVII, i quali diedero in queste città una idea più precisa e più chiara dei modi del Bernino, da cui egli aveva imparato. Morto il Patriarca Morosini nel 1678 venne chiamato da quella nobilissima e ricchissima famiglia per innalzarvi il monumento nella chiesa de' Tolentini. Questo è uno de' monumenti più singolari che si veda in Venezia, poichè riunisce il marmo e lo stucco in una maniera affatto disaggradevole e disarmonica quanto è mai esprimibile, e si estende in un ristretto spazio con projezioni meschine su d'una lunghissima superficie dal pavimento alla sommità della chiesa. Sovra d'un gran basamento è posta l'urna sepolcrale sulla quale è sdrajato il Patriarca, ma non come solevasi nei tempi migliori, ponendo l'immagine del defunto in atteggiamento dell'eterno sonno, ovvero genuflessa, ma qui vedesi pregare adagiata sull'urna. Una figura del Tempo sta incatenata appiedi del monumento, e le annella della catena cadendo su d'un oriolo a polvere tenuto da un putto ne hanno rotto il cristallo, il cui pezzo infranto è scolpito con puerile esattezza in vicinanza rovesciato sulle modinature del basamento. Le ali del Tempo si ripiegano dietro di lui come se non avessero ossa, e le piume sono di quel genere ornamentale che abbiamo altre volte biasimato. Il nudo del Tempo è poi trattato con un curioso disprezzo di scarpello, per cui alcuni muscoli sembrano contusi, e compressi in una singolar maniera, nè può vedersi niente di più manierato che quelle deformi estremità. Stanno lateralmente due figure, l'una delle quali rappresenta la Carità che allatta un bambino, condotta sul gusto di quelle che in simili monumenti il Bernino aveva già scolpite in s. Pietro; l'altra rappresenta la Fama tenente un piede su d'un globo, e scrivendo i fasti dell' augusto Prelato. I panneggiamenti di queste figure sono, quanto esprimer si può, lontani da una passabile imitazione del naturale, e generalmente vi si riconosce un vero allievo del Bernino abbandonato a se solo. Tutto questo è scolpito in bel marmo statuario che stacca sopra un crudo fondo di stucchi bianchi rappresentanti un gran padiglione

a fregj dorati con una gloria d'Angeli che recano in cielo le insegne vescovili; ma i più grandi sono occupati (non già a recarvi l'anima che si crederebbe simboleggiata, poichè pare che muova ad incontrarla dalle porte del cielo l'Eterno Padre in più stiacciato e lontano rilievo) ma bensì l'oggetto principale di questa superior parte, il quale è lo stemma gentilizio della famiglia, sollevato da grandiosi Angioloni verso la gloria celeste. È singolare l'angustia del luogo ove fu situato il monumento che si volle grandioso, piuttosto che inventarne uno adatto a quello spazio: e siccome è certissimo che lo scultore ha dovuto adattarsi alle prescrizioni che talvolta si danno agli artisti da chi accostumato a dominare sugli inferiori per la sola ragione del grado o della fortuna, intende anche di dominar sulle arti, poichè ne paga i cultori; così sembra che Filippo Parodi prendesse il partito di giustificare la stravaganza di quella distribuzione, ponendo un cartello in mano a un fanciullo con questa iscrizione. IN ARCTUM NE DICAS NIMIS COACTAM TANTI HIERARCAE MAJESTATEM, IPSE ADHUC VIVENS TALEM MORTALITATI SUAE STATUIT LOCUM. E siccome le stravaganze alle volte vanno riunite, osservasi con mostruoso effetto, che l'arcata del tempio interna che forma la cappella maggiore dal lato di questo monumento è sostenuta da due pilastri di marmo nero, incrostati così per rinchiudere nell'intercolunnio il descritto monumento, e dall'altro lato veggonsi sottoposti alla medesima arcata due bianchi pilastri di nudo muro.

Oggetto di questa un pò troppo dettagliata descrizione d'un simile monumento è stato il dimostrare come le arti in ogni tempo furono assoggettate a vincoli che ne compressero l'andamento; e poi abbiamo anche creduto di rimarcare con qualche critica riflessione una serie di sbagli occorsi nelle vite degli artisti genovesi scritte dal Soprani e accresciute dal Ratti, e i successivi errori commessi da quelli che copiandosi l'un l'altro senza confronti ed esami anche in epoche vicine a' nostri giorni, sono infedeli nelle loro riferte, e inducono in errore chi cercasse di venir in chiaro di simili verità.

Scrissero i biografi errando che il Parodi scolpì il monumento del *Doge Francesco Morosini*; che stette diversi anni in Venezia, per questo oggetto, e che ne ricevette dalla patrizia famiglia grandi e nobili ricompense: ma se i lettori delle vite avessero un poco meglio osservato che tanto il Patriarca quanto il Doge ebbero lo stesso nome, avrebbero riconosciuto gli errori dei primi senza imbarazzare la storia riconfermandoli: poichè non è da supporsi che questo artefice venisse da Genova a Venezia, vi dimorasse diversi anni e fosse stato rimunerato generosamente per poi non scolpire in onore di questo Doge che una lapide, con miseri ornamenti di bronzo, come vedesi nel suo sepolcro posto in mezzo al pavimento della chiesa di s. Stefano, la quale

non ha che fare col monumento di cui abbiamo parlato e che nessuno degli illustratori di Venezia si è dato cura di citare, e descrivere (1).

(1) Per errore è detto che Filippo Parodi scolpisse il monumento al Doge Francesco Morosini che morì nel 1694; e questi moderni errori imbarazzano non tanto la storia delle arti che quella delle famiglie. Nacque lo sbaglio dal riscontrarsi nella vita di questo scultore, esposta dal Ratti nelle aggiunte al Soprani, *che in Venezia li signori Morosini lo richiesero per erigere colà un deposito entro la chiesa di san Stefano al Doge Francesco di quell' inclita famiglia, intorno alla qual' opera lavorò il Parodi alcuni anni, e compiuta che fu ne ricevette onori e ricompense assai considerabili.*

Primieramente non esiste di quella famiglia alcun deposito di marmi nella citata chiesa, e soltanto una lapide con cattivi ornati di bronzo in mezzo al pavimento della navata maggiore, opera di pochi mesi per non dirla di poche settimane, la quale porta l' iscrizione *Francisci Mauroceni Peloponesiaci Venetiarum Principis ossa* 1694 in numeri arabi. E si noti, che maggior confusione deriva dallo sbaglio accaduto nella stampa della nuova Guida di Venezia, la quale fa risalire la data dell' iscrizione al 1634, cioè in tempo che Filippo Parodi era fanciullo di quattro anni, e fanciullo egualmente era Francesco Morosini.

Il citato scultore, dopo essersi trattenuto a Venezia diversi anni per il deposito Morosini, si sa positivamente che passò a Padova chiamatovi da' Benedettini a scolpirvi il gruppo della deposizione di Croce nel 1689, come risulta da documenti riconosciuti dal Brandolese, e posseduti dal chiarissimo e benemerito cavaliere de Lazzara; e dopo aver compita quest'opera, unitamente a molte altre, ritornato a Genova, vi condusse avanti di morire moltissimi lavori, non essendo mancato a vivi che nel 1702. Se dunque il Parodi stette a Venezia parecchi anni avanti la sua andata a Padova, non potè mai aver scolpito il monumento al Doge Morosini che era ancor vivo, anzi mentre lo scultore lavorava in Venezia non era eletto Doge.

Dalle quali cose a piena evidenza si riconosce, come lo sbaglio originario sia nato dall' avere anche il Patriarca Morosini (che morì nel 1678) lo stesso nome di Francesco. L' inesatto estensor delle vite dei pittori in luogo di dire il *Patriarca Gio: Francesco* disse il *Doge Francesco*, e di qui nacque tutto l' errore; e invano il curioso delle venete antichità va cercando in s. Stefano, colle guide della città alla mano, il monumento del Parodi, che deve rintracciare nella chiesa dei Tolentini, ove realmente è situato quello del Patriarca fattovi dal lodato scultore e da noi descritto.

Ed ecco come in tal modo può combinarsi per i periodi del tempo, che dopo la morte di questo Prelato accaduta nel 1678 si potesse chiamare da Genova il Parodi, potesse egli condurre quell'opera grandiosa, si trattenesse diversi anni (come sta espresso) in Venezia, e passato in Padova vi facesse, oltre il citato gruppo di varie figure maggiori del naturale, compiuto nel 1689, anche molte altre sculture, occupando appunto il giro di undici anni indispensabili per condurre opere di tanta mole. Poichè, dopo la deposizione, scolpì anche in s. Antonio il monumento del conte Orazio Secchi che per la composizione e lo stile ricorda moltissimo quello di Venezia, e si vede alle stampe mediante il cattivo bulino del Ramazzotti, opera compita nel 1686.

Dall' uno all' altro estremo abbiam veduto l'Italia partecipe degli stessi modi provenienti dallo strano gusto d'innovazione che corruppe tutte le arti d'imitazione, non potendosi mai innovar la natura. La scuola che più dominò sovra le altre fu quella ove si apersero maggiori occasioni, e conseguentemente pel numero maggiore d' artisti e di modelli potè diffondersi più facilmente per tutta l'Italia. Signoreggiata da un genio superiore e influente com' era il Bernini, ricevette da quello un carattere che si mantenne in tutti gli allievi; carattere bizzarro e fantastico che era dipendente da un genere d'ideale suo proprio e convenzionale. A differenza delle scuole degli scultori veneti che abbiam veduto seguire piuttosto le bizzarrìe delle costumanze, e aver di mira bensì un raffinamento e un' affettazione, ma diversamente diretta: la qual cosa è più consentanea a' principj generali di tutte le arti d' imitazione ne' paesi veneziani ove gli artisti più strettamente si attennero, e per più lungo tempo al semplice, e al naturale, trasportando talvolta persino l'imitazione della natura e delle costumanze che avevan sott' occhio, senza alcuna scelta e senza modificazioni, a farne modello per le opere dell'arte, e così producendo inescusabili anacronismi co' tempi della remota antica storia, i cui soggetti indistintamente scolpivano; del che s' accusano tanto sovente in ispecie i pittori.

CAPITOLO QUINTO

SCULTURA IN FRANCIA.

Gran torto avrebbe lo storico delle arti ove non riconoscesse nelle principesse della casa Medici un merito distinto per quell' aureo gusto che cercarono introdurre dall' Italia e diffondere per tutta la Francia. Anche Maria de Medici non contribuì meno di Catterina a questo oggetto. *Le palais d' Orleans, le plus beau morceau d' architecture que possede la capitale est son ouvrage* (1). Il solo pennello che per la forza e il succo del colorito potesse rivaleggiare colle scuole italiane, Rubens, fu da lei chiamato, e dopo l'immensità dei lavori da lui eseguiti si vide ricolmo de' suoi benefizj. Nell' epoca di questa reggenza può dirsi introdotta la vera ordinanza negli edificj, la finezza nelle opere di pittura, e la delicatezza fors' anche eccessiva in quelle dello scarpello; talchè la Francia riconoscente a lei deve gran parte della cultura di queste tre arti. Misera principessa, che dopo di aver animato lo splendore d'ogni liberal disciplina, debole per se stessa, finì coll' esser vittima del più ingrato e crudele ministro, e dell' indegno successore di Enrico IV, che ebbe la viltà di relegare una madre nella miseria più orribile! Un epitafio a Luigi XIII che si attribuisce da alcuni a Pietro Corneille, benchè a noi non sembri, segna il carattere della prima metà di questo secolo in Francia, e l' indole di questo povero Monarca (2).

Epoca di Maria de Medici.

(1) Mehegan. *Considerations sur les revolutions des arts*. Questo è il palazzo detto il *Luxemburg*.

(2) Sous ce marbre repose un monarque François,
Que ne sauroit l'envie accuser d'aucun vice:
Il fut et le plus juste et le meilleur des Rois,
Son regne fut pourtant celui de l'injustice.
Sage en tout, il ne fit jamais qu'un mauvois choix,
Dont long tems nous et lui portames le supplice:
L' orgueil, l'ambition, l'interêt, l'avarice,
Revetus de son nom, nous donnerent des lois.
Vainqueur de toutes parts, esclave dans sa cour;
Son tyran, et le notre à peine sort du jour,
Que dans la tombe même il le force a le suivre.
Jamais pareils malheurs furent-ils entendus!
Apres trente trois ans sur le trone perdus,
Commencant de regner, il a cessé de vivre!
Le Noir, *Musée des monumens François* Vol. V. pag. 12.

Secolo di Luigi XIV.

A questo regno che non saprem se chiamarlo di Luigi XIII o del Cardinale di Richelieu, in cui durante il corso di trentatre anni l'attività, e il raggiro d'un ministro ambizioso e violento non ebbe altra mira che d'umiliare i grandi, estirpare gli ugonotti, e attenuare la potenza dell'Austria, senza rivolger lo sguardo mai alla prosperità nazionale, successe l'età più brillante per la gloria di Francia. Con una rapidità incomparabile nel 1663 il gran Luigi instituì l'accademia delle iscrizioni e belle lettere; nel 1664 quella di pittura e scultura, nel 1665 la famosa manifattura dei *Gobelins* che ricordò all'Europa le ataliche tapezzerie, nel 1666 fu instituita l'accademia delle scienze, nel 1667 fu ordinata in Parigi la costruzione d'un osservatorio per perfezionarvi lo studio dell'astronomia, nel 1669 fu stabilita in Arles un accademia sul modello dell'accademia francese, e nel 1671 fu eretta da Mansard la casa degl'invalidi, uno de' più begli edificj di tutta la Francia, e fu instituita l'accademia dell'architettura. In minor numero d'anni non furono mai fondate altrettante nobili instituzioni, che resero sacro ed eterno il nome del principe non meno che quello del mecenate, che pose la sua gloria nella prosperità della nazione. La posterità non saprà mai disgiungere i nomi di Luigi XIV e di Colbert, che si propose di far rivivere il regno di Francesco I, e il bel secolo mediceo, e raddoppiò ogni sforzo con larghezza di mezzi, e costanza di protezione. Ma pur troppo ciò che basta a sviluppare i bei germi dell'umano ingegno non basta sempre a formare gli artisti. Non furono secondati i voti del mecenate da quei risultamenti che avrebbero meritato le sue intenzioni, e i progressi delle arti non andarono del pari con quelli delle lettere, le quali produssero le opere più classiche che onorassero soprattutto il parnaso francese.

Ricercatezza nelle Arti.

La ricchezza, il fasto, l'ambizione indussero una certa gara di lussureggiare nei lavori, e una smania nella pompa degli ornamenti, che risentì la Francia tutta per i funesti effetti del lusso e della magnificenza, rivolta piuttosto a corrompere che a perfezionare le arti. La severità dello stile cominciò a spiacere, e l'affollamento straordinario dei lavori addusse quel modo fatale di pratiche e di convenzioni, che in mezzo all'affluenza delle opere e agli sforzi d'ogni nobile protezione, doveva accelerare la decadenza delle arti.

Tirannia nelle Arti di Carlo Le-Brun.

Abbiamo veduto come la scultura in Italia fosse dominata da un ingegno tiranno che impadronitosi di tutte le occasioni di lavorare aveva fatto di quasi tutti gli artisti, che accorrevano a Roma per aver pane, altrettanti seguaci del suo stile, idolatrato per moda, e per fatalità delle arti. Ma in Francia in luogo che quest'arte primaria traesse al suo carro avvinti i figli della sua stessa famiglia, successe che tutti gli artisti, fattisi mercenarii, piegarono la fronte dinanzi un pittore divenuto l'idolo e l'arbitro del Re. Carlo le Brun, che

per la sua facilità di comporre (benchè al disotto di Pietro da Cortona e di Luca Giordano) imponeva, solleticava, adulava il gusto della corte (e sarebbe oggi dimenticato dalla giusta posterità, se il bulino di Audran non avesse segnata l'immortalità del suo nome) Carlo Le Brun primo pittore di corte, dispensator di lavori e di protezione, vide d'intorno a se tutti gli artisti del suo tempo cangiati in cortigiani, abbassati a sacrificare il loro genio e i loro mezzi degnando imitare servilmente collo scarpello i disegni tracciati dalla sua matita. Quella libertà che nelle arti è l'anima delle più insigni produzioni è anche la guida men dubbia delle stesse alla lor perfezione: ma i poveri artisti del seicento, quasi dovunque avviliti e oscurati, non ebber luce che dall' altrui splendore, cosicchè le lor produzioni uniformi sembrano piuttosto formate in una fabbrica di statue, che escite dal libero genio creatore di varj scultori. Come a Roma si videro le numerosissime opere degli allievi del Bernino, si videro così in Francia quelle dei seguaci di Le Brun. Basta affacciarsi nella sala dei monumenti del secolo XVII *aux augustins*, per riconoscervi una monotona e ingrata fisonomia che segna il più grande avvilimento dell' arte.

Questo colpo fatale a' nostri studj era stato già predisposto da uno de' più famosi corruttori del gusto. La facilità e i modi affatto di convenzione senza consultare nè la natura, nè l'antico, introdotti da Simone Vovet dovevano necessariamente condurre a questo risultamento, giacchè i soli che avrebbero potuto impedirlo, *Le Sueur e Poussin*, l'uno per l'immatura morte, e l'altro per esser stato dalle cabale respinto in Italia, ove sempre poi visse e operò, non ottennero il menomo influsso sulle arti francesi (1).

Accade spesso che la direzione che ricevono alcuni studj quantunque mossa

(1) Le lettere del Pussino scritte da Parigi in quel poco tempo che vi dimorò al commendatore del Pozzo in Italia nel 1642 danno a divedere come vi fosse per cabala e gelosia mal ricevuto, e come i ministri non seppero valersi dell' opportunità del suo soggiorno in quella capitale per fissarvelo, e per indurre una felice rivoluzione nelle arti francesi. *Gli impieghi*, dic' egli, *che mi danno non sono tanto degni che io non li potessi lasciare per attendere a fare nuovi disegni di panni arazzi, se però avessero il pensiero a cose nobili; ma a dire il vero non v'è cosa qui che meriti starci troppo.* E altrove: *La facilità che questi signori hanno trovato in me è causa che non ho tempo nè per soddisfare a me, nè per servire ad un padrone od amico, essendo impiegato di continuo a bagatelle, cioè a disegni de' frontespizj di libri o disegni per ornamenti de' gabinetti, camini, coperchj de' libri ed altre frascherie. Così costoro alle volte mi propongono cose grandi, ma belle parole, e cattivi fatti ingannano savj e matti. Dicono che mi posso ricreare in queste cose, a fin di pagarmene con questo dire, non essendomi queste fatiche, che sono lunghe e penose, contate a niente.*

dalle migliori intenzioni di chi governa, o da mecenati che proteggono le arti, non ottiene in alcuna maniera il suo scopo. Pur troppo convien confessarlo, le Accademie instituite per formare gli allievi e dirette all' ottimo fine di far progredire le arti, operarono spesso l' effetto contrario. Spiace a noi di dover estendere qualche ricerca intorno queste verità, che apparentemente sono in contraddizione coll' instituto medesimo, affidato alla nostra presidenza; ma i lettori opportunamente troveranno in questo luogo l'ingenua esposizione di liberi pensieri indipendenti da qualunque fascino potesse eccitare l'universale aggradimento per le cure che ci tengono occupati in questo genere di stabilimenti; e non era proprio di questa nostra fatica il trascorrere interamente le epoche dell'arte, senza soffermarci alquanto in questo argomento.

Utilità delle Accademie di belle arti esaminata.

Due sono le direzioni utilissime per le quali l'istituzione delle Accademie può operare gli effetti più salutari. La prima è quella di formar degli allievi, mettendo a prova col soccorso d' insegnamenti gratuiti gli ingegni di teneri giovanetti che senza alcuna direzione o sussidio potrebbero restare inoperosi e ignorati a loro medesimi, per difetto d' eccitamento e di mezzi: l'altra è quella di ricondurre le arti deviate e corrotte alla severità dei buoni principj per una via più breve, schierando i gran modelli degli aurei secoli antichi e moderni dinanzi agli occhj dei giovani, e togliendoli dalle prave direzioni de' loro infelici predecessori. La prima è propria di tutti i tempi; la seconda specialmente parve utilissima nell'età in cui scriviamo.

Ma in ognuno di questi casi succede assai facilmente, che i mezzi destinati a sviluppar maggiormente il talento degli artisti, servono anzi a imbrigliare servilmente e circoscrivere il loro genio. Ne vien da questo un gusto parziale e quasi indigeno d'una scuola, una maniera accademica e convenzionale, una specie di linguaggio proprio d' un paese, di un' età, che imprime una trista e monotona fisonomia in tutte le opere, ancorchè il direttore esser possa un uomo dotato di qualche merito; che se poi chi la presiede ha un gusto falso, uno stile arido, o manierato, succede che gli allievi soggiogati dall' imitazione o dalla brama di ricever la lode da un cattivo maestro, perdono interamente di vista la bella natura, e i tesori dell' antichità. Dal seno delle Accademie non escì mai un' opera di genio; e dovunque diramaronsi insegnamenti servili, i giovani ritenuti dalla tema di non adeguare il merito dei loro colleghi o dei loro institutori, divennero sempre timidi e compassati; mentre al contrario un giovine libero da giogo di troppi insegnamenti, e pieno delle idee che gli presenta il gran quadro della natura, tanto vario quanto sono diversi gli occhj che lo contemplano, riescirà con maraviglia ad imprimere nell'opere sue quel carattere di originalità, che non può mai sperarsi nelle produzioni accademiche.

Quasi tutti gli artisti sublimi o fiorirono avanti lo stabilirsi delle Accademie, o si abbandonarono a una strada diversa da quella che veniva tracciata dai direttori di queste società. Nel secolo medesimo di cui seguiamo la storia, ognuno ben vede che in Francia (come scrisse anche Voltaire) Corneille, Racine, Despreaux, Le Sueur, Poussin non solo presero una strada diversa dai loro colleghi, ma subirono le loro persecuzioni. Le Sueur abbandonò per intero la scuola cattiva di Vovet, e Poussino sottraendosi da ogni schiavitù accademica, abbiamo già visto come fosse preso di mira dalla gelosia e dalla cabala de' suoi antagonisti in patria, e come si prefigesse di tornarsene a Roma, fissando veramente la gloria del secolo in cui visse, e l' onore di quella nazione a cui appartenne, senza dividere con lei la corruzione del gusto che vi regnava.

L' indole delle nazioni, la diversa lingua, il carattere delle età, e le politiche o religiose vicende delle medesime possono molto influire e dare una varia direzione al gusto della poesia e della musica, di modo che siavi p. e. un genere di canto il quale giustificatamente non piaccia che in un solo paese. Ma gli imitatori della natura nelle arti del disegno debbono rappresentare oggetti, che non sono sottoposti a tante varietà convenzionali; e la bellezza delle forme, e l'espressione, e il colore, e la grazia hanno gli stessi gradi di ascendente presso tutte le nazioni incivilite. Le sculture e le pitture classiche dei greci o degli italiani del cinquecento fanno la delizia dei popoli del Nord, sebbene non parlino la nostra lingua, e siano stranieri al nostro modo di esprimersi, alla nostra letteratura, e alla nostra musica.

Ciò posto non può dedursi, che le Accademie debbano esser proscritte come a qualcuno sembrar potrebbe da quanto noi abbiamo finora indicato. Poichè siccome abbiamo anche riconosciuto potersi a buon fine dirigere il loro scopo, così egli è chiaro che ove servissero ai soli primi elementi de' giovani artisti, ove gli institutori evitassero religiosamente di proporre se stessi o le loro opere a modello degli allievi; ove giunto lo sviluppo dei giovani a un certo punto non s' imbrigliassero i loro passi, si otterrebbe assai più che col progredire nei loro insegnamenti fino a una età troppo avvanzata.

Alcuni credono che sia problematico, se alle arti gioverebbe più il veder convertite in favore di tante opere premiate e ordinate, le somme che si destinano al mantenimento delle Accademie; e noi non abbiamo alcun dubbio in affermare che miglior proffitto sarebbe il variare affatto i metodi di queste instituzioni, sovvenir la sola indigenza nei primi anni, e in luogo di accordare nel seguito pensioni e gratificazioni, impiegare in tanti lavori le somme che sono destinate a tanti multiplici stabilimenti.

I primi elementi sono dunque gli stessi, e una matura finezza di discernimento può scegliere tra le opere dell'antichità che ci ha preceduto i canoni

invariabili del bello, per cui dare una buona direzione elementare allo studio dè giovinetti. Che se una statua di Policleto segnò presso gli antichi il modello delle proporzioni più esatte per determinare i principj del bello, non è fuor di ragione che non possano riconoscersi nelle opere che ci rimangono, e nelle produzioni più classiche delle nostre antiche scuole, tali traccie da ben dirigere i primi passi nell'arte, senza formare alcuna setta o famiglia d' artisti accademici.

In proposito delle Accademie, scriveva un autore assai giudizioso altre volte citato, (1) che allorquando questi stabilimenti sono rari, e scarso il numero dei membri che li compongono, l' emulazione riceve un vivissimo eccitamento; e ciò maggiormente in un paese ove l' amor proprio degli abitanti portato al sommo grado, rende più che altrove sensibile la gelosia delle distinzioni. Quegli uomini stessi che sembrano superiori a queste testimonianze di pubblica stima e mostrano soltanto in apparenza di non curarle, fanno spesse volte tutti gli sforzi per ottenerle; e bisogna pur convenire che queste pongono una specie di sugello al merito, vero o falso che sia, lusingando continuamente i possessori, e servendo di sprone ai pretendenti. Per conseguenza non bisogna por mente così essenzialmente alle opere prodotte dagli accademici, ma piuttosto a quelle che furono eseguite per la speranza di pervenire a questo grado di onorificenza. Sembra però a noi di poter concludere, che queste società dovrebbero riguardarsi piuttosto come pacifico ritiro ov' abbian corona gli emeriti, di quello che stadio e carriera dove coglier lauro gli atleti.

Pericoloso sarebbe però che delle verità qui esposte in proposito delle Accademie si persuadessero con troppa e inconsiderata facilità quei principi o quei governi, i quali fossero proclivi all'avarizia; poichè troppo presto convinti, accorrerebbero prontamente a spegnere la superbia degli areopaghi accademici, senza poi operare alcuna buona sostituzione. L' impedire che si multiplichino gli artisti mediocri e gli inetti, i quali non emergono che per ambizione e per briga; e il procurare che l' opinione del vero merito sia attribuita dalla libera stima e dal voto della nazione e del mondo, piuttosto che dalla patente d'una regia accademia, sarebbe cosa invero utile e salutare: ma se si togliessero i locali, le suppellettili, i modelli, i maestri che le scuole accademiche e le sovrane munificenze forniscono a' ragazzi poveri per apprendere i lunghi e dispendiosi rudimenti dell' arte, come allora far si potrebbe? dove si rivolgeranno per imparare? Le quali considerazioni ci portano a conoscere chiaramente, che nell' ordine attuale della società, se le Accademie non sono di utile risultamento quando l' età nei giovani ha sviluppate

(1) Mehegan. *Considerations sur les revolutions des artes.*

le forze maggiori del loro intelletto, sono però necessarie pei ragazzi dai dieci ai diciotto anni. Allora escano pur liberi i giovanetti, che prima di quell' età già non avrebbero nessuna pratica nè facoltà di eleggere: allora siano liberi di studiare da se l'antico, ed il meglio de' moderni; allora soltanto per il più rapido cammino sapranno, seguendo il lor genio, formarsi uno stile anche indipendente. E si riconosca per ultimo l'immensa utilità che tante arti puramente meccaniche possono trar sempre dagli elementi del disegno, e che non saprebbesi donde ottenerla fuori che dal soccorso delle Accademie.

Il secolo di Luigi XIV può dirsi quello della letteratura e dell' amabilità francese; ma convien dire che le arti protette per la sola ambizione del Re non potessero più elevarsi a quella gloria che le aveva portate l'ambizion degli artisti. Luigi però abbellì il suo regno, e per la pronta obbedienza de' suoi ministri, l' attività della sua amministrazione non cedeva alla rapidità delle sue conquiste; e i suoi favori impartiti al merito, benchè tante volte alla cieca, sempre però apportavano una consolazione grande e immediata, e fissavano la fortuna dei beneficati. Gli si rimprovera da alcuni una eccessiva ostentazione: ma d'ogni difetto quello che incontra più di indulgenza presso dei popoli, e di cui anzi l'arte si racconsola, è l'eccesso nella magnificenza e nello splendore; e bello è per un principe il vedere innalzarsi sotto degli occhj suoi proprj le immense moli a cui lavorano a migliaja gli industri operai distribuiti a moltiplici artificj, che l'arte edificatoria seco adduce per l'abbellimento delle opere sue. E non meno imponente della gloria militare è la gloria civile, coll'elevare la propria nazione a rivaleggiare colle più grandi pel merito degli ingegni promossi; poichè da questa sola sorgente di prosperità trar possonsi le più invidiate e brillanti gemme d'ogni corona reale. Luigi sì grande per i fasti militari già sentiva a qual prezzo aveva mietute le prime palme nella palestra di Marte, e gli pareva di rattemprare i mali che adduce la guerra stendendo le mani ai seguaci delle muse e a' sacerdoti di Pallade.

Rapidità di esecuzione sotto Luigi XIV.

Ma se in un giorno si può dare una battaglia che decide della sorte d'un regno, non si può in un giorno elevare il merito d'un artista, nè veder eseguita un' opera che meriti l'immortalità. Questi uomini d' animo generoso e impazienti, non danno il più spesso adito a quelle produzioni che esigono un lungo meditare e un lento esercizio, quantunque siano il prodotto più prezioso del genio vivace: essi spesso confondono disgraziatamente la rapidità dei concepimenti e delle idee colla possibilità di condurle ad esecuzione.

Affine di corrispondere infatti a questa rapidità di esecuzione si multiplicarono infinitamente le copie delle più belle delle antiche statue per ornare i grandiosi giardini di Versailles, delle Tuillerie, di Trianon, e d' altri luoghi di reali delizie. Le Gros che più degli altri artisti francesi era stato

lungamente in Roma ebbe maggior il numero di queste commissioni. Ma cosa avvenne? Questo come tutti gli altri scultori di quel paese e di quell'età, vide che il semplice, il sobrio, l'ideale dell'antico sarebbe passato per freddo e per secco, e tentò di modificare le copie scostandosi dal modello, e aggiungendo ciò che secondo i suoi principj sembrava mancare all'antico, vale a dire introducendovi la *Grace* e la *Flamme*: cosicchè quelle copie non ritengono che l'insieme della composizione, e niente della purità dello stile, potendo piuttosto dirsi licenziose parafrasi francesi di statue greche, di quello che fedeli traduzioni. Il lavoro dello scarpello è sorprendentemente condotto come convenivasi dai contemporanei e imitatori del Bernino, che guidati da una falsa direzione ad adottare più falsi principj, abbandonati all'abbagliante effetto di quella facilità di esecuzione che allora chiamavasi *bella pratica*, perdettero di mira tutto il sublime della semplicità, e della naturalezza, riducendo l'arte a divenire un mestiere di quasi pura meccanica per la tanta rassomiglianza tra loro di tutte le opere di quell'età e di quelle scuole. Ecco per conseguenza l'artista allontanato da tutte le sovraumane bellezze che si ammirano nelle opere di greco scarpello, e ridotte persino a far tacere nelle sue stesse invenzioni l'intimo senso del proprio genio; poichè le consuetudini d'un'imitazione servile e delle maniere convenzionali lo degradarono fino alla classe di semplice operajo.

Queste decisioni avrebbero avuto l'aspetto di barbaro linguaggio trenta anni sono; ma la franchezza d'uno storico imparziale avrebbe dovuto tenere lo stesso metodo anche in quella età, se (come furon pochissimi) vi fossero stati molti scultori che avessero osato di opporre il buon senso nell'arte ad una sfrenata corrente di stranissimi innovatori.

Un saggio scrittore francese anonimo scriveva con questa ingenuità nella metà del secolo scorso, parlando della sua stessa nazione „ *Le siecle passé, siecle ou en genre de talens, la nature au milieu de nous a étalé, et peut-etre épuisé toute sa fécondité; le siecle passé a produit en fait d'architecture des chefs d'oeuvres dignes des meilleurs tems. Mais au moment que nous touchions à la perfection, comme si la barbarie n'avait pas perdu sur nous tous ses droits, nous sommes retombés dans le bas et le défectueux: tout semble nous ménacer enfin d'une decadence entiere* (1).

È bensì vero che questa confessione ingenua della totale decadenza del gusto in Francia è più relativa al secolo di Luigi XV, che all'età che lo precedette. Ma nondimeno è una gran prova che vi furono degli uomini chiaroveggenti in ogni tempo, e che non si ebbe il coraggio di dire in Italia altrettanto dello stato delle arti nostre giunte al loro decadimento, finchè sotto

(1) *Essai sur l'architecture*. Paris 1753.

il pontificato di Pio VI non venne Milizia con troppa asprezza a rompere in visiera sui pregiudizj del secolo, mal sapendo frenare la giusta bile da cui era eccitato, e perdendo gran parte del merito di sua franchezza per aver spinto tropp' oltre le sue censure.

Costumanze dannose alle Arti.

Uno degli effetti più sensibili della decadenza delle arti e del gusto che parve comunicarsi dalla Francia all' Italia, fu quel miscuglio di costumanze riunendo gli estremi i più disparati fra loro. Vollero gli artisti adulare la grandezza di Luigi XIV, e avendo riconosciuto improprio e disdicevole alle arti il vestirlo attilato alla francese senza panneggiamenti disciolti, ampli, cadenti, scostandosi troppo dagli esempj dell' antichità, e da ogni effetto pittorico, lo effigiarono quasi tutti alla romana, o come vuol più comunemente intendersi all' eroica. Ma siccome poi non ebbero il coraggio di rinunciare a ciò che maggiormente contribuisce alla rassomiglianza del volto, vale a dire agli ornamenti del collo e del capo, così lo rappresentarono in perucca e in crovatta d'una sì goffa e ridicola maniera, che sebbene mettesse a prova (per le difficoltà immense che vi s'incontrano nell' eseguire simili mostruosità) il pennello dei ritrattisti, il bulino degl' incisori (che furono invero eccellenti) e per disgrazia maggiore anche lo scarpello degli scultori, null' ostante la posterità non sa compatire questi anacronismi stravagantissimi, giacchè non sarà mai dicevole la riunione di costumanze che si disgiungono tra loro per tanti secoli di distanza. Potevano le arti del pennello non destinate a pubblici monumenti e depositarie delle costumanze del secolo, consecrare le mode bizzare di quella età alla memoria dei posteri; ma fedelmente e senza questo bizzarro accozzamento; siccome doveva lo scarpello rifuggire severamente dal conservare la menoma traccia di ciò che non è oggetto delle sue instituzioni. Sulla qual cosa il lettore può ricorrere a quanto abbiamo scritto in questo argomento nel Libro I Capitolo VIII di questa istoria.

Mode del Secolo XVII in Francia.

Le pitture di Le Brun che adornano la gran galleria di Versailles rappresentano in ogni quadro Luigi XIV vestito all'eroica e pettinato con un immenso peruccone inanellato che i francesi chiamavano *infolio*, i cui ricci scendevano da ogni lato sulle spalle e fino al disotto del petto (1). *On conviendra sans doute qu'il n'y a rien de plus ridicule qu' une telle bigarrure, et qu'il n'y a qu'un flatteur qui puisse avilir son genie par une*

(1) L'abate *de la Riviere* nel 1630 fu il primo a metter perucca in francia di questo genere. Divenne questa moda talmente stravagante e dispendiosa sotto il Regno di Luigi XIV, che le perucche di Corte e quelle che i francesi chiamavano di *bon ton* pesavano fino a due libbre e mezza. I capelli biondi erano preferiti e vendevansi dalle 50 alle 80 lire di Francia per ciascun' oncia, dimodocchè una perucca veramente distinta giungeva talvolta al prezzo folle di tremille franchi. (Vedi il *Dizionario dell' Enciclopedia.*)

flagornerie aussi absurde (1). Ma il male sarebbe stato minore se questo artefice non avesse strascinato con se la folla di tutti gli artisti d' ogni genere, tributarj, e umiliati dinanzi a quell'aura seconda che gli faceva esercitar sovra tutti un dominio tanto fatale per l' arte. Tutti gli scultori si ridussero a scolpire perucche, e rappresentare in tal modo le statue del loro Re. La statua equestre di *Girardon* che si vedeva nella piazza Vendome, quella di *Coizevox* per la città di *Rennes* e l' altra che stava all' *Hotel-de-ville* in Parigi; quella parimente eretta da *Girardon* e ordinata dal Maresciallo di *Boufflers* per la Piccardia, quella che *de Jardins* fece per la città di Lione: le altre che fusero *Le Hongre* per Digione e *Mazeline* e *Utrels* scultori e fonditori fiamminghi per la passeggiata pubblica di *Montpellier*, i bassi-rilievi dell' arco di *S. Denis*, quelli della porta di s. Martino, le statue pedestrì di Giacomo *Sarazin* e di Michele *Anguier* che si veggono al museo dei monumenti francesi, tutte presentano Luigi XIV in perucca vestito alla romana. E ciò non bastò, che la statua equestre di *Bouchardon* nella piazza di Luigi XV, quella di *Le Moine* posta sulla piazza di *Bordeaux*, quella pedestre di *Sally* per la piazza di *Valenciennes*, il monumento sulla piazza reale di *Rennes* di *Le Moine*, quello grandioso e magnifico di *Guibal* e *Chiflet* nella piazza reale di *Nancy*, e quello di *Pigal* per la città di *Reims* seguirono costantemente l'introdotto metodo col ripetere l'istesso errore grossolano che si vide poi confermato in tutte le medaglie, in tutti gl' intagli di ogni maniera; cosicchè venne moltiplicata e trasmessa alla posterità una delle più strane e più imperdonabili follie dell'umano ingegno.

Miseri quegli scrittori che trovassero dopo un volger di secoli simili monumenti, dai quali pretendessero trarre non dubbie deduzioni per la storia dei tempi senza il sussidio delle iscrizioni. Nulla sarebbe più atto a far nascere una folla di grandissime confusioni, tanto più che nella età di Francesco I e di Enrico II si era seguita nei monumenti gelosamente la costumanza dei tempi, e vi si veggono tracciate con istorica verità e scrupolosa esattezza le armature, le vesti, gli utensili caratteristici del secolo e delle persone.

Convien però riconoscere che le mode del seicento e del settecento particolarmente avevano eliminato affatto tutto ciò che potevasi permettere lo scarpello di tramandare alla posterità nei confini del decoro e del gusto; quantunque anche le costumanze del cinquecento abbisognassero di una certa indulgenza per essere tollerate nelle opere di scultura: e duopo è confessare, che se gli scultori rifuggirono dal rappresentare le vesti alla francese non ebbero torto, ma caddero in difetto peggiore poichè dovevano egualmente

(1) Le Noir Vol. 5. *du Musée des monumens François* pag. 30.

rattenere lo scarpello dal prestarsi alle bizzarre acconciature del capo, adottando francamente e liberamente quel modo convenzionale che assolutamente per intero, e non in parte soltanto, ci trasporta ai secoli eroici. Conveniva servirsi del vero linguaggio dell' arte proprio di tutti i tempi, di tutte le nazioni, esente dalle varietà della moda, consacrato dalle costumanze costanti dei primi popoli della terra, dettato dal bello e dal semplice, fuggendo di accozzare con mal consiglio le mostruose stranezze, che umiliano i loro inventori, e che appenna al pennello permetterebbesi il conservare, per non perdere appunto una qualche memoria di questi delirj umani. L' abbigliamento o la nudità eroica adottata nella scultura, non può mai dirsi che sia una rappresentazione la quale infedelmente alteri o tolga ciò che serve a caratterizzare le nostre nazioni, e le nostre età; poichè l' onor della statua riserbato agli uomini grandi o per grado o per merito serve in certo modo alla loro apoteosi, e li toglie da quella classe comune che porta l' impronta di tutte le basse, bizzarre, e varie costumanze dell'età, che si van succedendo; e non sarebbe possibile mai che senza un linguaggio solo, conforme, classico, e adottato generalmente, si potesse ottenere un' espressione che dinotar deve la stessa cosa, vale a dire un marchio d' onore presso tutte le nazioni e in tutti i tempi. Mentre il pennello destinato alle imagini anche degli uomini minori, e a tutte le affezioni di famiglia, non che alle rappresentanze di ogni oggetto ed avvenimento istorico, può prestarsi senza nuocere al suo scopo a tutte le modificazioni della moda per strane che siano, come abbiamo osservato anche presso gli antichi nel libro e nel capitolo sopra citato.

Pettinature e Vestimenti Francesi.

È impossibile non maravigliare per i frequenti cangiamenti di barbe, mustacchi, basette, perucche, cravatte, e vestimenti, dal regno di Luigi il giovane a' nostri giorni. La serie di ritratti intagliati dagli eccellenti bulini delle ultime età presentano appena una porzione di queste varietà successive (1).

(1) Al museo de' monumenti francesi si riscontrano per il corso di circa dieci secoli le alternative del mento raso o barbato, a seconda della situazione in cui trovavasi la corte di Roma colla chiesa greca, o dipendentemente ancora dall' influenza della moda.

L'abbandono che i francesi fecero della barba nel 1141, imitando il loro Re Luigi il giovane che si lasciò radere umilmente in pubblico da Pietro Lombardo vescovo di Parigi, prova ad un tempo la poca importanza che vi si metteva, e la forza dello spirito d' imitazione. La barba si riprese sotto Francesco I, che lasciò crescerla per nascondere una cicatrice di fuoco che aveva sul viso. Le contestazioni del clero francese nel 1500 sotto Enrico II per la barba, furono vivissime, e curiosissime. Si rasero nuovamente nel seicento, adottarono allora *le perrucche in folio* e ne fecero il principale ornamento della persona. In quest' epoca cominciò a vedersi il giustacuore, che i francesi chiamarono *juste-au-corps*, e noi adottammo chiamandolo abito alla francese, e vennero in moda

Il contatto immediato in cui era l'Italia colla Francia da molto tempo non tanto per le stazioni che lungamente nelle età precedenti vi avevano fatte i francesi, quanto per le continue chiamate dei nostri artisti in Parigi, aveva già prodotto una comunione di costumanze che non rendeva in queste ultime epoche dissimili le produzioni dei francesi da quelle degl' italiani. La

i cappelli piumati, le cravatte, gli stivali larghi con immensi rovesci; le frangie, e i merletti divennero il principal ornamento delle signore. In quest'epoca vennero in uso i manicotti; e il rossetto che prima tingeva con accorta sobrietà qualche guancia sparuta, divenne un ornamento necessario alla corte, e nelle società.

Il sign. Le Noir riporta in questo proposito lo squarcio seguente estratto dai manoscritti del presidente de Mesniéres, il quale tratta dell'origine delle piccole pettinature, dei guardinfanti, e della loro grandezza nel 1733, da noi qui trascritto per far conoscere come le arti d'imitazione volendo conservar le memorie delle età deliranti, dovevano andar lunge le molte miglia dal buon gusto, e decadere nelle più goffe imitazioni.

„ Les dames ont l'obbligation de ces „ deux modes à deux dames anglaises qui „ vinrent en France en 1714, ou il leur „ arriva des avventures aussi dangereuses „ que fâcheuses. Ces deux dames anglaises étant venues à Versailles dans le moi „ de juin ou juillet, elles se présenterent „ pour voir souper Louis XIV, qui etoit „ dejà à table; ceux qui etoient au souper, „ étonnés de voir la petitesse de leur Coiffure, qui n'avoit nul rapport avec celle „ des dames de France, et ne les conoissant pas pour étrangeres, firent un bruhaha si considérable, que le Roi demanda avec émotion qui occasionait ce bruit; „ on lui répondit que c'etoient deux dames extraordinairement coiffées, qui se „ présentoient pour avoir l'honneur de le „ voir souper; car dans le moment on ne „ fut point frappés de leur paniers. Le Roi „ les ayant aperçues, et etant belles et bienfaites, il les fit approcher et dit tout de „ suite, en présence des duchesses et des „ dames qui etoient présentes au souper, „ que si toutes les femmes etoient raisonnables, elles ne se coifferoient pas autrement que ces deux dames; et il le dit „ meme d'un ton à faire croire, que si „ on paressoit autrement devant lui, ce „ ne seroit pas lui faire la cour. Et peutêtre que si l'on n'avoit pas fait le bruit „ à l'entrée de ces deux dames anglaises, „ les hautes coiffures subsisteroient encore. Il est aisé de juger qu'il n'en fallut „ pas davantage pour faire prendre le „ parti aux dames qui etoient présentes „ au discours du Roi, de faire travailler „ toute la nuit à la diminution de leur „ coiffure, qui etoit excessivement haute. „ Cela leur fut tres-aisé à faire, parcequ'elles portoient trois étages de cornettes; „ en sorte qu'il ne fut plus question que „ de la suppression des deux plus hautes „ étages, avec tout le fil d'archal qui les „ soutenoient, et de reduire la coiffure au „ premier étage, que l'on diminua encore de moitié. Les dames le lendemain „ parées de ces nouvelles coiffures, ne „ manquerent pas de se trouver à la messe du Roi, avec un serieux qu'elles avoient bien de la peine à garder. A' la sortie de la messe, le Roi leur en fit compliment: il ajouta qu'elles n'avoient „ jamais été mieux coiffées.

„ Il n'en fallut pas davantage pour faire passer cette mode aux autres dames „ de la cour; la ville suivit leur exemple, et toutes les cornettes des femmes

amabilità, e la galanteria che erano giunte al sommo grado in Francia qualunque fossero le loro forme esteriori, e che avevano in certo modo impresso un carattere al secolo di Luigi XIV, si studiavano per imitazione anche in Italia, e la severità e la semplicità dei nostri modi si era di già rattemprata, e modificata alla francese interamente. Nessuna cosa sembra meglio servire

„ changérent tout de suite. Il reste à parler „ des paniers de ces femmes anglaises. La „ scéne s'en passa deux jours aprés à la „ promenade des Tuileries, ou étant en- „ trées sur le soir dans la grande alée de „ ce jardin, l'énorme grandeur de leur „ paniers, qu'on ne connoissoit pas enco- „ re, et qui consistoit en cerceaux de ba- „ laine sur lequels leurs jupes etoient eta- „ lées, étonna si fort les spectateurs, et „ leur donna un empressement si violent „ de les voir, qu'elles penserent d'étre „ etouffées par la foule. Un des banc ados- „ sé aux palissades d'ifs qui etoient aux „ deux cotés de la grande allée on elles se „ rangérent, les sauva de la foule, avec „ le secours d'un officier des mousquétai- „ res, qui s'y trouva, assez heurensement „ pour elles, et empêcha qu'elles ne fus- „ sent écrasées par la multitude. Le seul „ expedient que cet officier pût trouver „ pour les tirer de cette foule, ce fut de „ les faire passer au travers de la palissa- „ de, et de les mener à l'orangerie des „ Tuileries ou il logeoit. C'est à cette fa- „ cheuse aventure de ces deux dames, „ que les paniers doivent leur origine en „ France. La mode en est venue par de- „ grés et par succession de temps, les „ femmes n'ayant pas osé passer tout d' „ un coups à ce vaste étalage, parcequ'il „ leur a paru d'abord immodeste et trés- „ indécent. Ce sont les comédiennes qui, „ les premieres ont commencé à en por- „ ter sur le théâtre l'hiver suivant. Les „ femmes du monde accoutumées à les „ imiter d'abord de loin, ont commencé „ à porter des jupons de crin piqué; aprés „ elles ont porté des criardes et un peu de „ grosse toile bougranée plissée antour de „ leurs hanches, ensuite en 1716 aprés la „ mort de Louis XIV deux dames que l'on „ ne nomme pas ici, sous le pretexte qu' „ elles etoient grasses, et par consequent „ trés disposées à la transpiration, risque- „ rent les premiéres à porter des paniers „ dans leurs chambres, et comme elles n' „ osoient pas s'en servir le jour, elles ré- „ solurent attendre le soir pour aller à la „ promenade des Tuileries; et pour eviter „ l'entrée des portes ordinaires, ou il y a „ beaucoup de livrées, elles entrerent par „ l'orangerie. Enfin comme ces deux da- „ mes etoient beaucoup connues à Paris „ on s'accoutuma peu à peu à leurs pa- „ niers; et lorsqu'on leur en parloit, elles „ repondoient que rien n'etoit plus com- „ mode à des femmes grasses et repletes „ pour avoir de l'air, sur tout en cet été- „ là, ou il faisoit extrêmemente chaud. „ On s'est tellement accomodé de ces pa- „ niers, que toutes les femmes et le filles „ en ont porté par la suite, jusqu'aux fem- „ mes de chambre ec. ec.

„ On ne doit pas omettre que les pa- „ niers modestes ont aujourd'hui (1733) „ au moins trois aunes de tour, ce qui „ emporte dix aunes d'etoffe de soie pour „ faire une jupe. Il y a aussi une sorte „ de paniers qu'on apelle *jansenistes*, „ parcequ'elles ne vont que jusqu'au ge- „ noux.

Questa Nota che per se stessa non inchiude che alcune frivolità, può servire abbastanza per giustificare le arti dal ricusarsi apertamente dall'imitazione di simili bizzarrie, rinunciando al conservare con istorica verità le costumanze, o per meglio dire le mascherate di tali uomini, e di tali età.

ad esprimere la gentilezza esteriore, quanto l' adottare l' estrinseche forme dell'assettarsi, del vestirsi, e d'ogni genere d'ornamenti, vale a dire il seguitare la moda di coloro che ci proponghiamo come tipi di gentilezza e di amabilità. In tutte le cose già la prima imitazione comincia dai modi esterni, e la moda trasmettesi da una nazione all'altra in questa maniera precisa. Infatti gl' italiani che avevano servito di modello d'imitazione per molti secoli alle altre nazioni del mondo, e particolarmente sotto il regno di Francesco I, introdussero le più eleganti modificazioni nelle costumanze francesi, diventarono imitatori delle caricature del secolo XVII, non limitandosi fatalmente questo gusto straniero alle sole perucche e ai guardinfanti, ma diffondendosi in tutte le sorta d' ornati sculti, dipinti, cesellati, intagliati, cosicchè non era colto, gentile, od amabile chi non adottava in ogni cosa le maniere francesi. Ed ecco una delle cause per le quali si trova in quest' epoca una grandissima rassomiglianza in tutte le produzioni dell' arte di qualunque delle due nazioni poste a tanto contatto, o aventi tra loro tante analogie di carattere. Aggiungasi poi, per rendere maggiormente sensibile la promiscuità del gusto, l'instituzione delle pensioni pei giovani alunni francesi in Roma, affine di perfezionarli nelle arti, e si vedrà come Bernini, Borromino, Le Gros, Theodon e varj altri delle due nazioni parevano allevati negli stessi principj alla medesima scuola.

Opinioni dei moderni Francesi intorno le loro Arti.

Il sign. Emeric David nelle sue ricerche sull'arte statuaria premiate dall' instituto di Francia, parlando delle cose nocive al buon gusto, annovera la *vanità* tanto rimproverata a' francesi. *Defaut dont il ne seroit pas impossible de montrer l'origine, et qui est aussi etranger au veritable caractere de la nation francoise, que sa pretendue légereté et sa pétulance factice.*

Les artistes qui les premiers honorerent la France, formés dans les ecoles d'Italie, ou sur les ouvrages des maitres quae Francois I et Catherine de Medicis en avaient amenes, rechercherent soit les principes des Florentins, soit les formes antiques. Mais apres les conquetes de Louis XIV la vanité s'etant exaltée, on ne voulut plus etre imitateur. Nos artistes se persuaderent qu'ils devoient adopter un genre de beauté qui fut particulier à la nation. Ils voulurent exprimer dans le visage de leurs figures cette vivacité, cette petulance, ce feu toujours brulant dont on faisoit honneur aux francois, qu'on regardoit comme propre au climat, comme un don particulier de la nature; et par une suite de cette ridicule opinion, des traits irreguliers, un nez court et retroussé, des yeux saillants, une large machoire, devinrent le modéle accompli de la beauté francaise.

Scultori Francesi.

Le opere però di scultura che in maggior numero furono fatte in Francia, se si eccettuano le statue equestri dei Re da noi più sopra indicate, si ridussero a lavori di semplice decorazione pei giardini reali. L' inventore, e il

direttore di questi fu per lunghi anni Le Brun, e la più parte dei giovani artisti francesi venivano a fare l'ultimo corso di studio in Roma, avanti di umiliare il tributario loro ingegno ai capricci e alle invenzioni del pittore del Re.

Molti di questi lavori furono eseguiti da due mediocri scultori italiani Domenico Guidi, e Gio. Battista Tubi; nativo di Carrara il primo, e allevato in Roma alla scuola dell'Algardi, anche avanti di partirsene da Roma per la Francia piegò la mano e l'ingegno ad eseguire sui disegni di Carlo Le Brun il gruppo della Fama che scrive l'istoria sul dorso del Tempo, complicato di cento emblemi ed allegorie in modo singolare e stranissimo, come può vedersi fra le sculture di Versailles, e in più luoghi disegnato ed inciso; e il secondo romano, il quale poco operò in Italia, e riempì di cattive statue Versailles e Trianon, lavorando quasi sempre sommessamente sotto la direzione dello stesso pittore.

Domenico Guidi, Gio: Battista Tubi Italiani.

Martino *de Jardins* di Breda non fu poco avventurato avendo la facoltà di spendere all'incirca un millione nel gran monumento che il Maresciallo duca de la Feuillade eresse a sue spese nella piazza delle Vittorie in Parigi ad onore di Luigi il Grande. Un altro millione fu speso dalla città per rendere la piazza e gli sbocchi nella medesima corrispondenti all'oggetto. Aveva il monumento trentacinque piedi di elevazione, cioè ventidue per il piedestallo di marmo, e tredici per la statua di bronzo, che poggiava una mano sul bastone di comando, e schiacciava con un piede il Cerbero il quale colle tre teste significava la tripla alleanza delle potenze nemiche della Francia. Dietro questa statua vedevasi quella della Vittoria colle ali spiegate, posando la punta d'un piede sul globo, la quale con una mano incoronava di alloro la testa del Re, coll'altra portava un fascio di palme e di rami d'ulivo. S'aggruppavano con queste figure, scudi, corone, clave, pelli di leone, che nel multiplicare i dettagli non producevano quel semplice effetto e grandioso che tanto conviene a' pubblici monumenti. Questo gruppo era dorato, e vi furono impiegate trenta migliara di metallo. Sullo zoccolo che reggeva il piedestallo negli angoli erano incatenati quattro schiavi di circa 12 piedi di proporzione indicanti i varj popoli soggiogati. Sulle quattro fronti del piedestallo erano rappresentate in bassi-rilievi le gesta di Luigi XIV; e invero pochi monumenti pubblici furono di tanta ricchezza e diedero altrettanto adito agli artisti delle età migliori per segnalarsi. È facile però immaginarsi, anche senza che qui venga prodotto il monumento, che le due figure principali in quell'atteggiamento non potevano in alcuna maniera produrre un effetto aggradevole viste da ogni lato, e per conseguenza mancavano al principale oggetto di quest'arte, che è quello di mostrare da ogni aspetto una varia e

De Jardins.

piacevole composizione. Molte opere incise conservano la memoria di tutte queste produzioni che le fazioni distrussero nel giro di brevi giorni (1).

Simon Guillain.

Anche Simeone Guillain parigino studiò in Roma, e fu tra più distinti scultori di Francia, ma precedette alcun poco la tirannica influenza di Le Brun, e si attenne piuttosto al fare Michelangiolesco che aveva studiato in Italia. Il monumento del *Pont-au-change* finito nel 1647 è la miglior opera sua della quale noi presentiamo il gran basso-rilievo nella Tavola XV. Si direbbe leggendo la descrizione di Piganiol de la Force, che l'artefice avendosi dovuto conformare a qualche prescrizione, abbia riserbato allo sfogo del genio per l'arte lo stiacciato rilievo che appariva come ornamento accessorio della fronte d'un arco. Infatti la piccola statua di Luigi XIV fanciullo cogli abiti reali, elevata su d'un piedestallo a cui stanno lateralmente quelle di Luigi XIII e di Anna d'Austria, tutte tre ritte in piedi senza alcun modo d'aggruppamento, e di composizione, non presentavano al genio dello scultore molte risorse, cosicchè nel basso-rilievo, studiato in parte da antichi trofei, e in parte contraffacendo possibilmente lo stile degli imitatori del Bonarroti, ha sfoggiato tutta l'abilità dell'artista. Non è facile l'esecuzione di questo grandioso lavoro, ove le figure sono al naturale, e il rilievo è pochissimo elevato, ed ha aumentata anche questa difficoltà riempiendo con eccessiva ridondanza ogni vano, privando l'occhio di riposo e lussureggiando con troppi ornamenti. Malgrado ciò questa è delle migliori produzioni francesi di quel secolo. Lo stile però di questo scultore, riguardando le altre opere che di lui rimangono, è alquanto pesante, come può dedursi da quella che noi abbiamo prodotta, e come è naturale che dovesse riescire in ragione del prototipo che si era prefisso.

Li Fratelli Anguier.

Li fratelli Michele, e Francesco Anguier si possono annoverare fra i non volgari artisti di quel secolo: il primo studiò per una decina d'anni in Roma sotto l'Algardi, e trasse da quella capitale alcune buone pratiche nell'arte. Il gran Colbert li onorò efficacemente di sua protezione, ed ebbero molto lavoro per la chiesa di Val-de-Grace, scolpirono molti monumenti sepolcrali e fecero alcuni dei bassi-rilievi nell'arco di san Dionigi. Uno di questi noi diamo disegnato alla Tavola XVI che vedesi anche ripetuto in alcune sculture del Museo de' monumenti francesi. Rappresenta questi un leone che sbrana un cignale, la cui composizione a prima vista presentasi in bell'aspetto, se non che per far vedere il leone in un atteggiamento di agilità e di

(1) Vedasi *Histoire du Roi Louis le Grand par medailles, emblemes, devises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monumens publiés recuillis et expliqués par le Pere Claude François Menestrier. Paris* 1693.

forza, l'artefice lo ha posto in un piano diverso da quello ove stramazza a rovescione il cignale, e quest' ultimo eccede alquanto nella sua mole in rispettiva proporzione dell'altro. Questi d'*Anguier* ebbero diversi allievi, frà quali citasi da' francesi quel Tommaso Regnauldin che tornato da Roma, ove fece il suo corso di studj nell'arte, lavorò sotto Francesco, e scolpì fra molte cattive opere anche quelle tre Ninfe nei bagni d'Apollo a Versailles che stanno dietro il nume; ma scusabile è in parte lo scultore che ha lavorati i suoi marmi servilmente sul disegno del pittore di corte. Questi reali giardini di Versailles somministrarono lavoro a presso che tutti gli artisti di quel tempo, e ne ottenne anche quel Lerambert che fu strettamente legato con Vovet dal quale studiò, e con Le Brun, e Le Nostre di cui fu contemporaneo, e godette di molta protezione del Cardinal Mazzarino; ma forse rimane più memoria della sua amabilità e de' suoi motti, che de' suoi marmi.

Giacomo Sarazin.

Più d'ogni altro dei fin qui nominati meritò maggior lode Giacomo Sarazin nato a Noyon nel 1590. Egli non stette poco tempo in Roma, ove dimorò dieciott' anni precedendo l'epoca fatale della scuola del Bernini, e non fu astretto per conseguenza ad assoggettarsi alla tirannia di Le Brun. Infatti le sue cariatidi del Louvre, se non equivalgono a quelle di Jean Goujon, e non pareggiano quelle del Vittoria in Venezia, nullameno sono grandiose e di miglior stile d'ogn'altra opera contemporanea. Il difetto maggiore delle medesime consiste nella lor proporzione relativamente al luogo per cui sono state eseguite. È veramente disdicevole che in quell' ammirabile fronte interna del Louvre, ove le parti ornamentali e le proporzioni dei due ordini e dell'attico possono venire a confronto coi più begli edificj dell'aureo secolo, e per lo scarpello di Paolo Ponzio scultore toscano e per quello di Jean Goujon che vi posero bassi-rilievi elegantissimi e nobilissimi, si veda poi la parte più elevata nel centro della facciata ornata di cariatidi sproporzionate, interrompendo infelicemente una sì bella ordinanza. Veggonsi alla Tavola XVII alcune di queste cariatidi, e due bassi-rilievi nei quali maggiormente si osserva lo stile del comporre di Sarazin. Questi sono presi dal monumento eretto in memoria di Enrico Bourbon Condè da Perrault presidente alla camera dei conti nel 1663. In uno di questi vedesi Enrico stesso accompagnato da Gastone di Orleans, da Solone, da Platone, e da M. Aurelio. Il Dante, Petrarca, Michel Angelo, il cancelliere Lettellier, il cav. Bernino, e Giacomo Sarazin lo seguono. L'altro rappresenta un seguito d'armata, ossia i bagagli e le donne d'una marcia. La varietà dei soggetti fa preferire il secondo al primo. Null' ostante sono da annoverarsi fra le cose migliori del museo francese, e non fanno pompa in alcuna maniera di difficoltà superate, di ardita meccanica nell' esecuzione, essendone semplicissima l'ordinanza e la composizione. Se si fosse trattato di esprimere movimento

di passione qualunque, più difficilmente sarebbe riescito a un artista di quel tempo il salvarsi dalle affettazioni, e dal caricato.

Pietro le Gros e Giacomo Theodon

La cappella di s. Ignazio nella chiesa del Gesù in Roma occupò diversi scarpelli francesi, ove quasi si vide una gara fra Gio. Theodon e Pietro Le Gros; ma non gareggiarono in semplicità e in sobrietà certamente, poichè queste essenzialissime prerogative dell' arte erano allora ascritte a difetto. L'ingresso istesso di quella ricchissima cappella comincia a produrre uno spiacevolissimo effetto. Dopo le belle cancellate ed i bronzi del cinquecento, orribili diventano per gli occhj sani e le menti non guaste i cancelli ed i bronzi nella cappella suddetta, ove ricci, cartocci, puttini ammonticchiati presentano una barriera di punte e di volute di bizzarra figura, che per produrre un effetto anche peggiore, per intervalli soltanto, ove sono figure, è lustrata dalla diligente ignoranza di quei sagrestani.

Le statue scolpite da M. Le Gros sono fra quelle che l' ardimento inventava, sostenuto dal gusto dominante del secolo. Il maneggio del marmo potrebbe dirsi perfino sublime, se a meccanica esecuzione si attribuisse sublimità. Alcune parti del gruppo grandioso laterale all' altare che rappresenta la Fede sono anche di bella esecuzione, ma il pensamento è stranissimo quanto mai possa mente umana sregolatissima concepire. Il gruppo ove sono quei Giapponesi che si convertono alla fede è di Gio. Theodon, di cui Roma non parla, attribuendo forse amendue questi ritenuti prodigi della scultura a Le Gros.

Non può mai accadere che nelle opere di scultura il nostro giudizio disgiungasi dal riconoscere, che gli oggetti rappresentati sono di materia solida, e specificamente pesante, ed è perciò che si vuol vedere una giusta ponderazion nelle statue e che mal convengono voli, cadute, nuvole, e altre tali cose espresse nel marmo o nel bronzo, che il pennello può presentare, e che rifuggono dallo scarpello. Detestabili per conseguenza sono quelle invenzioni di figure fulminate della Fede e della Religione nei gruppi alla cappella di s. Ignazio, ove esse slanciate, e cadenti all'infuori del basamento, sembrano rovesciarsi addosso a chi vi passa vicino, e se non tengono in pena o in ribrezzo, è duopo che convincano i riguardanti delle forze latenti che le ritengono o per spranghe, o pel peso dei massi a cui sono aderenti: cosicchè si legano nello strano modo che Palladio diceva delle parti di quegli edificj (chiamati abusivamente gotici) dei quali non vedendosi la ragione della costruzione e della solidità, soleva *chiamarle attaccate colle stringhe*.

Alla Tavola XIV vedesi questo gruppo di Le Gros colla Fede o la Religione che vogliasi, fulminando l' eresia; ove la figura principale panneggiata di mal garbo, benchè non fosse l' intenzione cattiva, rimane priva affatto di nobiltà. Impugna nella destra un fulmine a guisa di una ciocca di lana, e

tiene sotto del braccio sinistro un gran libro, sostenendo colla mano una piccola croce. Intanto due figure, non si sa se rappresentanti il Peccato e l'Invidia, cinte di serpi, e lacerantesi i capelli, semignude vengono balzate da un gran riccio ornamentale dell'altare, e sembrano precipitare, se non che s' arrestano a mezz'aria per corrispondere all' intenzione dell' autore. Veggonsi i libri di Calvino e di Lutero; e un bambino, il quale è la miglior figura di questo gruppo straccia le pagine d'un altro volume. Un simile soggetto direbbesi assolutamente poter convenire all'allegoria descrittiva e non mai alla rappresentativa, e molto meno all' arte dello scarpello. Lo sfoggio di maestria che vi fa la meccanica di quest'arte è grandissimo, e l'abilità dei ferri è tanto superiore al gusto dell'artefice, che è da deplorarsi l'aver egli fiorito in un secolo in cui primo merito d'ogni produzione era la novità e la bizzarria.

La statua di s. Ignazio di nove piedi d'altezza lavorata in argento fu egualmente di Le Gros: ma fra le stranezze di questo modo di operare bisogna convenire che nella chiesa di s. Ignazio il basso-rilievo di s. Luigi, opera di questo scultore, ha non poche bellezze di nobiltà e di semplicità per l' atteggiamento della figura principale. Non va però esente dai soliti inconvenienti indicati, poichè il san Luigi essendo di tutto tondo, gli Angeli che mostrano sostenerlo sulle nuvole egualmente che quelli che lo incoronano, veggonsi degradare di rilievo fino ad unirsi col piano del fondo, di maniera che tutta l'opera poggiando sul falso riesce disgradevolissima. È cosa strana che un artefice capace di così ben maneggiare la dura materia, e suscettibile di conoscere il gusto infelice di quell' età, assoggettasse a tali massime il suo scarpello, malgrado le tante occasioni di distinguersi con indipendenza: cosa che sta in continua contraddizione colla bellezza di tante parti esaminate separatamente, ed in ispecie in questo basso-rilievo, ove la figura principale nobilmente e affettuosamente modesta, attira in favore dell' artefice molti suffragi.

Scolpì anche Le Gros due Apostoli a s. Gio. Laterano, il san Bartolommeo e il san Tommaso, che non sono fra i più distinti, e pose in s. Ignazio il monumento a Gregorio XV. Diede egli anche un saggio di quella scultura policroma che sebbene notissima ai tempi delle remote antichità, fu però pochissimo usata presso i moderni, e tenuta anzi in discredito: egli scolpì al noviziato de' gesuiti la statua di san Stanislao che ha la testa, le mani, ed i piedi di marmo bianco, le vestimenta di nero, il letto di marmo siciliano di color misto: intorno al qual genere di scultura, per solo effetto di convenzioni esclusa dai moderni, può vedersi la grand'opera del sig. Quatremére di Quinci che parlando nel suo *Giove Olimpico* della scultura criselefantina dal tempo di Fidia fino alla decadenza dell'impero romano, tratta anche della scultura policroma e di tutti gli altri artificj meccanici e costumanze degli antichi in

questo genere con un corredo di osservazioni giudiziosissime e con profondissima critica ed erudizione.

Antonio Coysevox, Nicola e Guglielmo Coustou.

Antonio Coysevox di Lione, e Nicola e i due Guglielmi Coustou furono artisti essi pure del medesimo genere, de'quali si ammirò la facilità dei lavori, e l'intrepidezza dello scarpello, compiangendosi per altro sempre il gusto infelice delle loro opere. Si sogliono far rimarcare allo straniero i cavalli alati di Coysevox nel giardino delle Tuilleries, dei quali porta uno la Fama, l'altro un Mercurio. Non pochi sono i monumenti sepolcrali da lui eretti, e molta celebrità gli diedero i ritratti di Luigi XIV nei quali aveva fatto una pratica magistrale, intagliando con brio di scarpello quelle voluminose perucche *in foglio*, di cui venne anche ornata la statua equestre di questo Re da lui fusa in bronzo per la città di Rennes.

Nicola Coustou figlio d'un intagliatore in legno ebbe la pensione per fare il suo alunnato di Roma, e non portò da quella capitale nessun diverso insegnamento da quelli che avevano ammestrato i suoi contemporanei. Sempre mescolando gli usi e le costumanze di un'età coll'altra, avezzi gli artisti a scolpire il loro Re nella forma esteriore che abbiamo poco sopra enunciata, trasferivano ad ogni soggetto le stesse bizzarrie e meschinità di gusto, come si vede in una quantità di statue singolarmente di questo scultore che lavorò copiosamente per Marly. E gli stessi francesi citano, criticando imparzialmente, quei gruppi di cacciatori vestiti alla romana, uno dei quali si getta su d'un cignale ove è imitato quello di Firenze, l'altro ritiene un cervo che per difetto di felice originale non è scolpito collo stesso merito. Null'ostante questo autore fece qualche opera di miglior invenzione nel santuario di *notre-dame* per la soluzione del voto di Luigi XIII che invocò dal cielo la prole dopo 23 anni di stèrile connubio, e n'ebbe infatti Luigi XIV. Il gruppo scolpito in quest'occasione rappresenta una Pietà con varj Angeli recanti gli attributi della passione, e l'insieme di quelle figure non manca di maestà. Nipote di questo Nicola si fu il primo Guglielmo che lavorò anche in Roma sotto Le Gros. A lui dobbiamo i due cavalli che veggonsi all'ingresso degli Elisi in Parigi. Vengono questi ritenuti da due scudieri, l'uno francese, e l'altro americano. Il secondo è da noi presentato alla Tavola XVI, e a vero dire in quella età non fu fatto di meglio, essendo questi cavalli di gran lunga preferibili a quelli che il Bernini aveva scolpiti per Roma e per Parigi, come avrem luogo a vedere ove si parlerà delle statue equestri; ma ciò che non recherà poca sorpresa si è l'ampollosità con cui vennero celebrati dagli scultori contemporanei, leggendosi nelle memorie degli scultori francesi pubblicate da Argenville *qu'est-ce en comparaison que les Chevaux si vantés qu'on voit à Rome à Monte Cavallo?* I giudizj che emanano dai pretesi intelligenti nei tempi della corruzione del gusto universale, non dissomigliano da

quelli che ogni giorno sentiamo con sentenzioso orgoglio proferiti dall' ignoranza. Si premiarono in Francia e in Italia in quell'epoca lavori infimi affatto, cui fu attribuito un merito straordinario; ma sebbene però possiamo gloriarci di scrivere queste pagine della nostra storia in un tempo nel quale il vero merito ha vendicata gran parte de' suoi diritti, non saremo forse esenti presso dei posteri da qualche censura, e certamente gli scrittori che verranno dopo di noi avranno di che maravigliarsi di una quantità di fallaci giudizj e di preferenze che anche ai nostri giorni sono l'opera delle prevenzioni, dell'intrigo, dell'ignoranza e della corruzione. E si vedrà che gli errori e le passioni private degli uomini in questo caso, essendo inerenti alla loro costituzione, non servono a contrassegnare esclusivamente una sola età. Il solo avvantaggio di cui possiam consolarci è, che nel secolo XVII, oltre ciò che era comune agli uomini di tutti i tempi, si riconosce come eravi una fallacia più generale e assoluta di retto giudizio; mentre ai nostri giorni questa fallacia è riservata a pochissimi di coloro che avendo i mezzi per defraudare sensibilmente di premio chi ben fa, lo prodigano talvolta a chi non ha dritto alcuno per conseguirlo; e da ciò ne deriva che questo error di giudizio essendo una mera eccezione del sistema generale, non imprime alcuna sorte di carattere nell' età presente.

L' ultimo di questi Coustou, del medesimo nome di cui abbiamo più sopra parlato, fu uno degli ultimi scultori, e lavorò parecchie statue per Federico il Grande che giudicava assai meglio delle lettere e delle armi, che delle arti dell' imitazione.

Vancleve, il Lorenese, Marsy, Adam, Le Pautre.

Non parleremo qui di tutti gli scultori di Francia, che in un' età ove si profusero grandi somme per le arti, qualunque fosse l' esito delle medesime, abbondarono; e le memorie degli scrittori anche ci conservano un numero maggiore di nomi che forse per le loro opere non passerebbero alla posterità. Di quel Vancleve di cui veggonsi lavori in tante fontane a Versailles, a Marly, al Trianon; di quel Roberto il Lorenese che fu laboriosissimo artista, di Gaspare e Baldassarre Marsy che posero mano a molti bronzi e marmi per tutti i giardini reali, e specialmente nei bagni d'Apollo a Versailles scolpirono il gruppo dei Tritoni che abbeverano i cavalli del Sole; dei due Adam dei quai il primo per nome Lamberto Sigisberto propose in concorso con altri 16 scultori un modello in Roma per la fontana di Trevi, più ragionevole di quello che venne adottato, e l' altro Nicola lavorò ai gruppi dei giardini reali in Francia, ristaurator di molte opere antiche per il Cardinale Polignac; di tutti questi, e parecchj altri bastevolmente scrissero gli storici nazionali (1). Siccome anche di Pietro e di Giovanni Le Pautre

(1) Le opere particolarmente ristaurate per questo porporato furono diverse belle

architetti, scultori, disegnatori, intagliatori pieni di bizzarrìa, e non interamente privi di gusto, abbastanza parlano, se non i marmi, le moltissime opere che assieme composero e pubblicarono incise all' acqua forte. Bisogna accordare a Giovanni Le Pautre, che in mezzo alle sue bizzarrie francesi si scorge un misto di antico sapore derivato dal lungo soggiorno in Roma, non subordinato però alla tirannia dei due despoti delle arti Bernino e Le Brun che avevano cessato già di vivere, o almeno di prevalere. L'Enea che porta Anchise e tiene Ascanio per mano, che vedesi alla Tuillerie, se si potesse spogliarlo dei troppi cenci che imbarazzano il gruppo, non sarebbe scultura immeritevole di quella lode che fu sì largamente a Gio. Le Pautre prodigata da' nazionali.

Pietro Monnot.

Successe anche, che alcuni artefici nazionali per essere stabiliti fuor di paese, e aver poche cose operate in Francia, furono perduti di vista dai raccoglitori delle patrie memorie, siccome appunto noi vedemmo nel XVI secolo esser accaduto di parecchi italiani che Francesco I portò in Francia e singolarmente operarono nel Louvre, fra' quali quel Paolo Ponzio distintissimo scultore di cui non tennero conto i biografi italiani per aver sempre lavorato in Francia come alcuni altri fecero in quel tempo. Pietro Monnot nativo di Besanzone che studiò a Digione da un mediocre scultore chiamato Dubois, aveva diritto d'esser contato fra gli artisti francesi, giacchè non venne in Roma che nell'età di 30 anni e vi stette poi sempre scolpendo statue di Angeli per la cappella di s. Ignazio al Gesù, e quelle de' santi apostoli Pietro e Paolo per san Gio. Laterano, due dei luoghi ove operarono i più cospicui artisti contemporanei. Ma l'opera che fece perder di vista all' Italia e

antiche statue nelle credute ruine del palazzo di Mario a cinque miglia da Roma circa, le quali si credettero rappresentare la famiglia di Licomede, o l'istoria d'Achille riconosciuto da Ulisse, riunendo in un gruppo le dodici statue escavate, le quali avevano fra loro un altro genere di relazione. Allora piacque ravvisarvi un gruppo istoriato, poichè era in voga grandissima quello di Niobe in villa Medici; ma effettivamente le bellissime antiche statue ristorate da M. Adam che ora si veggono nella galleria di Sanssouci sembrano, anche secondo l'opinione rispettabile del sign. Levegow professore di archeologia in Berlino, un Apollo Musagete colle Muse. Dopo la morte del Cardinale, il Re di Prussia acquistò la collezione dei marmi di questo porporato che vennero traslocati a Berlino nel 1742 sotto la scorta del medesimo loro ristauratore. Adam pubblicò nel 1754 una raccolta di sculture antiche greche e romane in foglio da lui disegnate ed incise da abili artefici: egli stesso disegnò ed incise di sua mano il frontespizio di questa raccolta, il cui soggetto è il Tempo che scuopre le ruine del palazzo di Mario, lavoro che fino dal 1724 aveva egli fatto, come si vede dal millesimo in esso indicato.

alla Francia questo scultore fu quella del famoso bagno del Langravio di Cassel ornato da lui d'ogni modo di sculture, in cui impiegò sedici anni.

Tutto il mondo è patria agli artisti, e agli uomini di genio; ma essi riguardarono sempre come lor madre quella terra ov' ebbero gl' insegnamenti migliori, ed ove trovarono i mezzi per giugnere all'eccellenza. Pussino, il più grande artista che per bizzarrìa dell' accidente sia nato sul suolo francese, gloriavasi così d'appartenere all'Italia, che la riguardava non solo come patria, ma quando fece ritorno per poco nella sua terra nativa, scriveva da quella impaziente di ripassare le Alpi, come se stato fosse nel più alieno paese del mondo. E scorrendo le memorie biografiche di tutti gli artisti troveremo, esser così accaduto di tanti altri, come di Gio. Bologna, del Francavilla, del Fiammingo, eccellenti scultori che diventarono intimamente italiani, benchè non vi avessero sortito i natali.

Puget.

Oggetto in questo momento più importante delle nostre osservazioni è il merito di due artisti interamente francesi Puget e Girardon, dei quali la patria fama levò rumor così grande, che l' uno fu preferito a Michelangelo, l'altro venne da la Fontaine chiamato il Fidia del secolo. Puget fu anche architetto e pittore, e sebbene oscura memoria abbiano lasciate le sue produzioni in quelle due arti, ciò bastò perchè fosse luogo a paragonarlo immediatamente al Bonarroti. Stette lungamente e a varie riprese in Italia, prima studiando in Firenze e a Roma, in seguito riempiendo Genova de' suoi lavori. Si attaccò molto alla maniera di Pietro da Cortona, che pei francesi doveva avere un seducentissimo allettamento; e le sue opere oltrecchè ricordano sempre un pittore, e per lo più non sono da vedersi che da un solo aspetto (al contrario di quello che deve tener di mira lo scultore) danno anche a divedere la derivazione del suo stile dal Berettini.

Quella facilità di pennello che fu causa di molta decadenza nell' arte della pittura, resa poi comune alle opere in marmo, produsse in alcuni un' audacia, a torto riguardata come un merito, lodandosi ciò che più giustamente ascriver dovevasi a difetto. *Ses operations n'etoient souvent dirigées que par une maguette ou petit modéle. Il trouvoit au bout de son outil les aplombs, les compas, les equerres.* Questa negligenza di studio è troppo visibile in tutte le sue opere; e sebbene alcune parti delle medesime siano talvolta anche espresse con genio, sovente mancano di relazione tra loro, e sempre peccano di mancanza di nobiltà. I suoi contemporanei vollero recargli a lode l'aver quasi finita una parte del suo Milone, mentre il restante non era interamente abbozzato. Se egli non aveva un modello, e se tutto lo sforzo si operava nella sua immaginazione, qual necessità eravi di tenerla in tanta tensione, mentre con più sicurezza e con maggior facilità il lavoro può progredire dopo l'esecuzion del modello? A quanta insania non guida l' umano orgoglio, se mentre abbondano i mezzi per ben conoscere nella stessa grandezza

del marmo i difetti del modello preesistente, si preclude stranamente ogni via al correggere e al mutare, quasicchè ogni colpo di scarpello potesse esser vibrato dall'infallibilità? Può vedersi alla nostra Tavola XV l'azione del suo Milone che non ci sapressimo persuadere aver egli condotta a quel modo, ove ne avesse potuto vedere l' effetto in grande. Quello stirato della figura e quella composizione, nella quale il panno forma il sostegno principale del masso, non producono un buon effetto. Di cento azioni che abbiamo vedute di questo soggetto, che suol proporsi a' giovani scultori, ben venti ne abbiamo vedute meglio composte di quella di Puget. Non diremo della scelta delle forme, poichè sarebbe un ripetere ciò che ognuno vede da se, nè della ignobilità che regna in tutte l' estremità specialmente; ma non possiamo dispensarci dall' osservare l' ingratissimo effetto che producono anche le ginocchia distese, e la disposizion paralella degli arti inferiori. L' espressione di dolore che è spinta al grido e alla disperazione è benissimo dedotta dal vero, ma non è cosa maravigliosa ove si trattava di raffigurare le sole fisiche sensazioni, ben diversamente dal dolore e dall'angoscia che espresse il greco scarpello nella testa del Laocoonte; cosicchè al marmo più celebrato della scuola francese difficilmente potrà attribuirsi un merito che non incontri ragionevoli censure, ove si voglia esaminarlo spoglio di prevenzione.

Molto inferiore a questa scultura è l'altra di cui fecero caso i contemporanei rappresentante il distacco che Perseo fa di Andromeda dallo scoglio, nella quale opera gli atteggiamenti sembrano più convenire a danzatori che a statue, le proporzioni sono disaggradevoli per la piccolezza della donna a fronte di cui Peseo sembra gigante, e per gli svolazzi di cattive pieghe che imbarazzano tutta la composizione. Non parliamo dei dettagli molto scorretti e che sarebbe inutile andare sminuzzando; ma quello che vedesi evidentemente in questo gruppo, come in quello di cui abbiamo anteriormente favellato, si è la derivazione del suo modo di comporre che nasce dalla facilità del pennello; poichè da un lato solo queste opere presentano qualche veduta piacevole, e da qualunque altra parte si osservino, si conosce che l'artista avrebbe voluto che il riguardante non avesse preso a contemplarle che da un sol punto, come si fa appunto di una pittura. Forse avrebbero meritato maggiore celebrità alcune delle opere sue eseguite in Genova che non furono poche, fra le principali contando il s. Sebastiano, e il B. Alessandro Sauli che scolpì per le nicchie dei piloni che sostengono la cupola della Madonna di Carignano; e la grandiosa Assunta che vedesi nell'altar maggiore all' ospitale detto l' Albergo.

Girardon.

Girardon quasi coetaneo di Puget, figlio di un fonditore di bronzi di Troyes, cominciò dal formare il proprio gusto in patria studiando sui pochi residui di pitture italiane lasciatevi dagli allievi del Primaticcio. Forse se avesse continuato coi metodi intrapresi, sarebbe giunto a più alta e distinta meta

che nol condusse la fatalità di arruolarsi esso pure sotto i vessilli di Le Brun, per ottenere tutti gli onori dell'accademia.

È comprovato da una serie di avvenimenti, come era urgentemente necessario il passare per una trafila di umiliazioni affine di ottenere una patente di merito, sagrificando e la propria opinione, e il proprio genio al nume del giorno. Ma se ben si osservano gli annali delle arti non solo, ma quelli ancora degli altri studj, s' incontrerà qualche volta, che grandissimi uomini sdegnosi di prestare un tributo che potesse umiliarli, preferirono, ed anzi tennero in onore di non far parte di qualche letterario o scientifico sinedrio, senza bisogno che a loro si appropriasse l'epitafio che si legge sul busto di Pirron, eseguito da Caffieri in terra cotta ed esposto tutt' ora nel museo francese :

Ci gît Pirron qui ne fut rien
Pas même académicien;

mentre la storia antica e moderna non manca di fatti che attestano l' ingiustizia di molte esclusioni e la superiorità con cui vennero disprezzate. Lo scarpello di Girardon è alquanto pesante, il suo stile non dinota un gusto squisitamente educato nell'arte, e vi si vede una soverchia servilità ai disegni del pittore di corte. Lavorò principalmente nella gran fontana in Versailles chiamata i bagni d'Apollo, la quale ha piuttosto l' aspetto d' una mascherata teatrale, che di una felice distribuzione di gruppi e di statue. Venne a gara con Marsy e Regnauldin pei lavori d'una galleria in una specie di concorso : ma egli era troppo sicuro del premio, avendo in pugno il favore di Le Brun e la protezione efficacissima di Colbert.

Le cose cangiarono direzione però allorquando a questo ministro successe Louvois, il quale invece di sostenere Le Brun, si mise a favorire Mansart; ragione per cui decadde anche Girardon, che non ebbe altro rifugio che presso i letterati, i quali godevano l' auge più grande, fatto essendosi amico di Boileau, di La Fontaine, e di Racine. Il suo ratto di Proserpina che vedesi a Versailles, sebbene non lasci dimenticare il gruppo della Sabina di Gio. Bologna che vedesi in Firenze sotto le loggie dei Lanzi, null' ostante per la sua composizione è fra le migliori opere di questo scultore, e visto da più lati produce un effetto bastantemente vario, e sempre pittorico. Bisogna però ridursi in queste opere a cercare soltanto l' insieme generale delle statue e dei gruppi, non potendo nessuna di esse sostenere esame intorno alla correzione di stile, e soprattutto riguardo alle estremità. Vedesi questo gruppo nella Tavola XV.

Credesi però universalmente che fra le opere più segnalate di questo scultore debba ritenersi il monumento fatto pel cardinale di Richelieu. Questo porporato è rappresentato spirante in braccio alla Religione, e a'piedi suoi

una figura piangente con un libro si dice rappresentare la Storia; due Genietti, da un lato soltanto visibili, terminano questa composizione distribuita su di un gran masso a guisa di letto, di forma assai goffa, e coperto con uno strato nel cui lembo sono rappresentate le armi del Cardinale.

Il modo con cui è sviluppato dall' artista questo pensiere, avrebbe forse potuto convenire per un basso-rilievo, quanto sembra non proprio di figure di tutto tondo. La morte del Cardinale era già nota, e sarebbe meglio apparsa la sua figura vivente e animata; ma forse credette lo scultore di valersi della commozione che per l'imitazione del naturale, esprimendo un simile avvenimento, si desta nell'animo degli astanti e produce un effetto assai favorevole all' artista, cui giova aprirsi un adito opportuno al linguaggio del cuore. La Storia piangente è inoperosa (se quella figura si vuol che la rappresenti) ned è in atteggiamento a lei proprio; poichè essa lascia piangere noi a nostra voglia, e sollecita scrive le memorie ed i fasti della persona in onore di cui sta il monumento. Il suo ozio e il suo libro piangente direbbero piuttosto una satira che un elogio, poichè infatti non pochi furono che al ministro attribuirono il procelloso regno del Monarca, sopra il quale esercitò un troppo assoluto dominio. Chiamasi quest'opera perfetta in genere di scultura, forse alludendo alla condotta dello scarpello; ma certamente le pieghe che compongono quasi il tutto del monumento sono di monotono andamento, e di spiacevole scelta, e quel gran panno simmetricamente gittato sul letto mortuario con le arme di famiglia sul lembo, e quelle volute, e cartocci che formano base alla mole non possonsi lodare pel gusto, nè per lodevole pensamento. Della statua fusa in bronzo per Luigi XIV e posta nella piazza Vandome ne faremo parola, ove si tratterà di questo genere di equestri monumenti.

Bouchardon.

Avrebbero avuto di che consolarsi le arti se Bouchardon fosse nato in un' epoca più gloriosa per le medesime, o se egli avesse avuto tanta forza di genio per elevarle, quanto ebbe di retto senso e di sano criterio per capire che si andava generalmente errando fuor della strada migliore. Fiorì nel secolo scorso, cominciò dalle opere di pennello, ebbe a primo maestro della scultura l'ultimo dei Coustou, ed il soggiorno di dieci anni in Roma gli servì per conoscere le grandi opere di antichità e per addottrinarsi nei migliori elementi dell'arte; poichè se non regnava allora per anco il miglior gusto, aveva però cessato il prepotente dominio del Bernini, come in Francia quello di Le Brun. Tornato in Francia egli poi fu debitore del miglioramento del suo gusto, e della rettitudine de' suoi giudizj all'amicizia intrinseca che fece col dottissimo suo coetaneo Pietro Giovanni Mariette. Pare che l' epoca in cui visse quest'uomo eruditissimo nelle cose dell' arte, che assaporava cotanto le produzioni italiane e le opere degli aurei tempi, avesse dovuto produrre

anche artisti di maggior distinzione. Le opere che ci rimangono di Mariette in materia antiquaria, le sue lettere che veggonsi nelle pittoriche corrispondenze pubblicate, e le molte inedite che si conservano come cose preziosissime presso di molti eruditi accertano di quanto esponiamo. La sua opera delle pietre incise è riguardata come una delle migliori produzioni che esistano in quella materia, e le notizie degli intagliatori che si raccolgono in fine di quella, sono pur anche le sole che con qualche ordine ci siano pervenute, come abbiamo notato in sul finire del secondo volume di questa istoria. L'intimità che aveva con Bouchardon lo fece preferire ad ogni altro artista francese, per formare i disegni delle pietre incise che costituiscono il prezioso volume di quest'opera che ha per titolo *Traité des pierres gravées, par P. I. Mariette. Paris* 1750 2. *vol. fol.* Alla morte di questo passionatissimo amatore delle arti, la sola vendita della sua collezione di quadri, gemme, bronzi, disegni, stampe, e libri formò una pinguissima fortuna agli eredi; e tutti i principi, e gli uomini ricchi e di gusto poterono fare preziosissimi acquisti, alcuni dei quali, in materia di libri, pervenutici ci hanno dato argomento di riconoscere dal poco quanto dovesse essere esquisito e pregiato il moltissimo che componeva questa collezione veramente reale. Non è quindi maraviglia se Bouchardon mediante un tal felice contatto aveva così purgato il suo gusto, che non sapeva resistere al modo con cui si eseguivano in Francia le rappresentazioni teatrali: che se celebri meritamente erano le drammatiche composizioni, e plausibile la maniera di declamare, e se innarivabile era la danza per la sua volubilità, e le sue grazie, altrettanto abbominevoli erano e le decorazioni e le forme dei vestimenti, vedendosi le donne greche sul teatro e gli eroi vestiti colle caricature francesi come abbiamo più sopra descritto, ove delle mode si è fatto parola, e anche più grottescamente dopo che sui capelli si era adottato il costume di spargere la farina od il bianco. Bouchardon non andava agli spettacoli *pour ne point se gâter les yeux, en attendant le moment d'une revolution heureuse par l'adoption des vrais costumes aux theatres.* Fu anche pubblicato un trattato di anatomia tratto da'suoi disegni per uso degli studj elementari delle arti, che non è severamente tratto dalle fonti da cui annunciasi derivare, ma presenta il piano di un'opera ben immaginata che con miglior esecuzione potrebbe riescir utilissima. Le opere maggiori di questo artista erano a s. Sulpizio, e alla fontana di Grenelle che fu tutta di sua invenzione; e la statua di bronzo fusa d'un sol getto col cavallo, che ponemmo a confronto colle altre principali di cui si daranno in quest'opera i disegni. Fu molto meno manierato de' suoi predecessori, scolpì la carne con pastosità, ma gli mancò il coraggio di prendere a modello esclusivamente la natura o l'antico, peccando in molte delle convenzioni ch'erano in voga. L'arte però se avesse d'egual passo progredito, e

non si fosse per un altro intervallo arenata nel suo risorgimento, avrebbe più presto scossa la servile maniera in cui si trovava inceppata. Le Moyne poco più giovane di Bouchardon fu un altro dei buoni ultimi artisti francesi, e a lui si dovettero le statue in bronzo equestri di Luigi XV per la città di Bordeaux e per quella di Rennes. Molti busti veggonsi da lui trattati con celebrità di scarpello, e Falconet e Pigal escirono dalla sua scuola.

Michele Slodtz.

Michele Slodtz fiammingo nato a Parigi nel 1705 fu esso pure uno degli ultimi scarpelli tenuti in pregio, ed avendo per ben diecisette anni dimorato in Roma, ottenne di fare una delle statue dei capi degli ordini religiosi per la chiesa di s. Pietro. Toccogli a fare quella di s. Brunone, e sia sua scelta il momento che espresse nel marmo, sia che così gli venisse prescritto, egli colse il punto in cui questo cenobita ricusa la mitra vescovile presentatagli da un Angelo. L'espressione di questa ritrosia era difficile a scolpirsi senza allontanarsi dalla gravità del soggetto, e infatti quantunque l'atteggiamento spieghi la cosa, nulladimeno non può negarsi che non vi sia un'affettazione, e che la grazia non si vegga ricercata colla linea ondeggiante e serpentina di Hogart. Al contrario nell'altra più moderna, che imitata semplicemente dal naturale, trovasi scolpita nella chiesa della Certosa, e che alla stessa Tavola VII noi presentiamo per confronto ai nostri lettori, vi si riconoscerà tutta la saviezza dei migliori tempi, e un indizio che l'arte andavasi avvicinando ad escir nuovamente, non dalla barbarie della prima ignoranza, ma dalla meno compatibile, cioè quella del gusto che si era tanto guasto e corrotto. M. Hudon scolpì diversi busti degli uomini del suo tempo assai bene, ed a lui le scuole moderne sono debitrici di quel modello d'anatomia che presentasi col braccio disteso, il quale conservasi tuttora nelle scuole e nelle accademie per uso dei giovani artisti. Vedesi di Slodtz in Roma anche il monumento del marchese Capponi alla chiesa de' Fiorentini sul disegno del cav. Fuga, e in patria ottenne egli pure in compagnia di Bouchardon non pochi lavori nella chiesa di s. Sulpizio. Grande fu l'abilità del suo scarpello; ma imitator passionato delle opere del Bernino, spesso gli accadde di trovar affettazione cercando la grazia.

M. Hudon.

Pigal.

Gio. Battista Pigal portò le sue opere di scultura fino quasi all'età nostra; e lottando contro le non felici disposizioni della natura, coll'insistenza e colla protezione ed i mezzi che gli vennero largiti, passò a Roma, studiò con perseveranza, e tornò in Francia ardito scultore. In Lione stette occupato di varie opere per qualche tempo, e fu là che scolpì il suo Mercurio, per cui venne poi ricevuto all'accademia; ma un eccesso di elogi esaltò di troppo il suo orgoglio, e si credette di poter giugnere ad alta meta secondando la bizzarrìa di alcune direzioni sue proprie, colle quali si allontanò troppo dall' imitazione prescritta dalla natura, che domanda una scelta la più giudiziosa

e la più cauta. Le ampollosità con cui lodando le cose sue da qualche sentenzioso venne proferito, che *jamais les anciens n'ont rien fait de plus beau* (in proposito appunto del suo Mercurio) gli fecero girare il capo: e sebbene egli non mancando di spirito rispondesse con modestia all'esagerazione di questa lode, null' ostante non è da maravigliarsi, che le sue idee divenissero sregolate ed ei s'avviasse a battere un falso cammino. Le sue opere migliori furono donate dal Re di Francia al Re di Prussia, e per tali furono riguardate il Mercurio sovracitato, e una Venere che lo accompagnava. Lavorò a non pochi monumenti, e Bouchardon lo destinò a terminare il suo gran monumento della piazza di Luigi XV.

La bizzarrìa pertanto di questo artista non può meglio esser in altra cosa riconosciuta, quanto nella scelta del soggetto ch'egli prese a scolpire per dare a conoscere ai giovani allievi un vero modello per gli studj anatomici; perchè essendogli stata ordinata una statua di Voltaire, ed avendo ottenuto di poter rappresentarla ignuda, eseguì un' opera la più infelice che abbia la scultura di tutte le età, copiando senza genio, e senz'arte un modello vivo il più brutto, il più scarnato, il più disgustoso che fosse possibile a ritrovarsi. Ebbero inutilmente a rappresentargli i suoi amici che panneggiando la figura con dignità, le pieghe distribuite con dotto artificio avrebbero celato quella mostruosità, permettendo allo sguardo di arrestarsi su quella testa tante volte coronata dalle muse; ma costantemente fu sordo, e preferì di fare una brutta anatomia piuttostocchè una passabile statua. Diciamo apertamente e francamente una brutta anatomia, poichè, se almeno si fosse prefisso di render ragione dei muscoli senza loro togliere le forme originarie, esprimendoli nella miglior loro configurazione e non privi affatto di nutrimento vitale, allora avrebbe potuto produrre nell'ingrato risultamento la propria istruzione, e far pompa della scienza anatomica; sicchè da noi non potrà mai questa chiamarsi come la disse d'Argenville *anatomie savante*, esistendo ben molte altre statue di questo genere infinitamente meglio ideate ed eseguite. Alla Tavola XVI vedesi questo miserabile scheletro in tutta la sua ingenuità disegnato, vecchio, cadente, spolpato, con bruttissime estremità, non presentando nell'imagine del gran letterato che la meschinità del suo scultore. Fu fatto un epigramma da un bello spirito di quel tempo.

Pigal au naturel représente Voltaire,
Le squelette à la fois offre l'homme et l'auteur.
L'oeil qui le voit sans parure etrangère,
Est effrayé de sa maigreur.

Questo autore aveva una tendenza grandissima alla rappresentazione degli scheletri, poichè ne scolpì uno parimente sortendo dall'urna nel monumento di Enrico Claudio conte d'*Harcour* Maresciallo di Francia, morto nel 1769,

ove questo Maresciallo è rappresentato elevandosi dall'avello, disciolto dalli faraginosi panneggiamenti che lo involgevano, per parlare alla sua moglie. Ci risparmiamo la descrizione e le osservazioni su questo monumento già visibile nel museo francese *des Augustins*, e bastantemente descritto dal signor Le Noir, che diligentemente ha raccolte tutte le notizie riguardanti le patrie sculture a lui date in custodia.

Il mausoleo del Maresciallo Maurizio di Sassonia da questo scultore inventato ed eseguito pel tempio di s. Tommaso a Strasburgo nel 1776 è uno de' più bizzarri, e più elaborati monumenti che escissero da' moderni scarpelli. Ne fu pubblicata una gran stampa con ogni cura intagliata da Cristiano Mechel che, ove fosse ovvio il vederla, contribuirebbe non poco a divulgar maggiormente fino a qual segno giugnessero i deliri e i deviamenti dell' arte.

Falconet.

Stefano Falconet, il Milizia francese, deve esso pure essere ammesso tra gli artisti che levarono grido in questi ultimi tempi: ed almeno se gli altri non parlarono molto di lui e delle sue opere, ne parlò tanto egli stesso con una continuazione di controversie, libelli, lettere, che attestano l' agitazione non interrotta del suo spirito. Le sue opere in Francia che esistevano in alcune chiese, cessero la più parte a quei cambiamenti che capovolsero ogni sistema; ma non è da credersi che le arti perdessero nei suoi lavori ciò che assicurasse la gloria del secolo in cui vennero prodotti. La bizzarrìa soleva accompagnare le sue produzioni sulle quali non consultava che se medesimo. Vedevasi di questo artefice nella chiesa di san Rocco un' Assunzione della Vergine (che fu poi tolta in questi ultimi tempi sostituendovisi una sacra Famiglia) e al disopra di quella innalzavasi una gloria celeste fra nubi in un fondo trasparente e illuminato sul gusto delle decorazioni teatrali, la cui altezza giugneva a 50 piedi. Così anche nella cappella del Calvario della stessa chiesa il gruppo delle figure che era stato scolpito da Anguier riceveva un lume artificiale nella cavità della nicchia, ov' era situato, e la disposizione di tutti gli ornamenti, della montagna praticabile, e dell' altare di quella cappella era tutta opera di questo scultore. D' altro più moderno scarpello è tutto ciò che vi si trova al presente sostituito.

Queste strane invenzioni, ottime per feste pubbliche e teatrali spettacoli, erano un oggetto d'ammirazione in quell' età, e già un saggio ne aveva dato il Bernini nella derivazion della luce al gruppo della s. Teresa in Roma. La opera che impegnò Falconet fu l'esecuzion della Statua equestre di Pietro il Grande che fuse in Pietroburgo e collocò sul gran masso di granito che dal fondo delle paludi fu estratto con mirabile e dotto artificio del cav. Carburi e trasportato nella città. La Corte delle Russie sostenne con tutto lo splendore de' suoi mezzi questo intraprendente scultore, che invero fu preso

di mira e calunniato non tanto dall' invidia quanto dall' ignoranza; e allorquando doveva ricevere tutta l'assistenza dai fonditori, venne abbandonato e compromesso nel momento il più importante, dal quale si trasse non senza lode; quantunque il primo getto rimanesse imperfetto, e gli fosse forza praticare (come altri avevano anche fatto prima di lui) la riunione del getto caldo al getto freddo, che gli riescì bene abbastanza senza bisogno di rifonder tutta la statua. L'esame di quest'opera sarà da noi fatto al luogo dove si producono altri lavori di simil genere.

Falconet diresse ogni sua cura, e ogni studio a provare che il Cavallo di M. Aurelio, e gli altri di Venezia, e quello di Balbo a Napoli erano opere inferiori, e si persuase d'aver fatto egli assai meglio che tutti gli antichi, e specialmente i cinquecentisti, senza mostrarsi inteso delle prime opere che furono in tal genere prodotte in Italia dopo il risorgimento delle arti nel XV secolo. Egli preferisce apertamente il modo con cui Puget imitava la natura, a quello che gli antichi greci ci dimostrano nelle loro opere. Ed è singolare come questo scultore biasimi con una strana ingenuità precisamente ciò che è più da lodarsi nell' antico; vale a dire la negligenza apparente di tante minutezze superficiali, e vene, e pieghe della pelle nel suo rigonfiarsi o nel suo rientramento a seconda del movimento dei muscoli. Pretende egli che a' suoi giorni questa perfezione d'imitazione sia giunta al più alto grado, terminando, nel parlare di Puget, con queste identifiche espressioni: *Dans quelle sculpture grecque trouve-t-on le sentiment des plis de la peau, de la molesse des chairs, et de la fluidité du sang aussi superieurement rendu, que dans les productions de ce célébre moderne?* Qualora noi giugneremo a trattare dell'ultimo periodo di quest'arte in Italia, prenderemo con più distinta analisi a sviluppare questi principj d'imitazione applicata appunto alla carnosità dei marmi; e senza produrre in questo luogo ciò che dovrà da noi esporsi più circostanziatamente, il lettore potrà da se solo riconoscere la assurdità di queste bizzarre idee. Falconet fu uomo studioso e si estese anche nella cognizione dei classici, esponendo con molte note ed illustrazioni li tre libri di Plinio 34. 35. 36; e movendo frequentemente questioni con diversi giornalisti e letterati contemporanei su cento quesiti di erudizione. Attaccò vigorosamente le opinioni di molti, e prese con mal garbo di mira anche i pregiudizj, dimenticandosi che non si vincono senza attaccarli obbliquamente. Le arti dovrebbero a lui molto più, se avesse avuta la solidità dei principj di Milizia, e se si fosse limitato a opinare: ma quando operò, distrusse ogni buona idea che avrebbe potuto lasciare di se. Divorato da una continua bile letteraria, ha pubblicato sei volumi di opuscoli, lettere, trattati, memorie di vario genere, le quali sono dirette a muover guerra a tutti, e a celebrar lui solo. Forse che Falconet fu in questo di più buona fede di tanti

altri che non si mostrano con tanta schiettezza. Ma ove non si ottiene avvantaggio dall'affrontare apertamente le altrui opinioni, ciò ritorna a danno degli studj, e a discredito del proprio pensare. Se avesse Falconet avuto altrettanto gusto e modestia, quanto aveva d'ingegno, meriterebbe un posto assai più degno fra gli artisti moderni; e se non avesse avuto la fortuna di fondere un'opera grandiosa che la forza dei Titani volle veder collocata sulla sommità d'una roccia sterminata di granito, elevata dal fondo di una palude, e strascinata nel centro d'una città, il suo nome sarebbe perito con la più parte delle altre opere sue, che cessero nello sconvolgimento generale della sua terra nativa, senza che meritassero d'essere vendicate dalla mano dei conservatori dei patrj fasti.

Paragone tra le arti Francesi e le Italiane

Potrebbe farsi ricerca in che la scultura francese di quest'epoca somigliasse l'italiana, in che si fosse disviata, e con quali principj e direzioni si fosse fatta una strada da se; cercando qual delle due nazioni, tuttocchè impazzite, si fosse maggiormente allontanata dal buon gusto. Le quali ricerche in pochi tratti qua e là nei varj capitoli di questo volume trattate di volo, ci hanno convinto pienamente, che non fu troppo dissimile l'aberrazione degli artisti francesi da quella degli italiani, poichè dal medesimo tipo dell'imitazione dei cinquecentisti partivano amendue; ma dovette però essere più sensibile presso quella delle due nazioni ove era più mobilità, meno solidità di principj, e maggior desiderio di pascere l'ambizione coll'apparenza e col maraviglioso. E abbiamo anzi veduto come pur troppo il desiderio d'imitazione presso gli italiani (quasicchè fossero stanchi d'esser stati fino allora da tutti i popoli imitati) prevalse al segno di affettare persino nell'arti i modi stranieri: talchè, quasi Bernini non avesse bastato egli solo a capovolgere il gusto delle arti in Italia, si pose cura infinita di modificare anche le produzioni degli artisti italiani alla francese, nella stessa maniera che modificaronsi gli abiti e le mobiglie. La moda dei labirinti disviò e confuse maggiormente le produzioni di tutti gli ingegni, quanto più era grande la loro agilità; e forza è concludere essersi più sensibilmente le arti allontanate dal buon gusto là dove più vaghezza di novità, più amore alla celerità, e meno solidità di severi principj erasi stabilita: in fine sembra esser chiaro, che ove stavano anche in minor numero i grandi esemplari dinanzi agli occhi, là si divergesse maggiormente dal gusto, e che gli artisti italiani operassero con minor stravaganza per l'abbondanza di quei monumenti preziosi che, quantunque dagli occhi affascinati dal falso fossero tanto negletti, nullameno si vedevano sempre nei loro aspetti originali, mentre non ne esistevano in Francia che copie, oppure, come abbiamo detto più sopra, licenziose parafrasi.

Non è nostro oggetto l'andar rintracciando in questi ultimi tempi il poco che in quest'arte può meritare qualche rimarco presso le altre nazioni di

Europa. Tutte convennero di fondare delle piccole riunioni di giovani artisti in Italia, e in Roma particolarmente, acciò vi imparassero le arti del disegno in ogni ramo; quindi intagliatori di gemme, paesisti, incisori in rame, pittori d' istoria, scultori, architetti stranieri riempirono l' Italia, e di moltissimi di questi noi abbiam già parlato ove l'opportunità ci ha fatto riconoscere il valore delle loro opere. Non mai per invadere il diritto delle altre nazioni, cosa che non suol farsi dagli italiani, neppure per rapressaglia, ma per fratellanza unicamenre di studio e di abitudine si riguardarono sempre fra gli scultori italiani Gio. Bologna, il Francavilla, il Fiammingo, come si ritennero per fratelli dell'arte italiana i due Pussini, il Lorenese, Vernet con molt' altri che vissero lungamente sotto di questo cielo, vi appresero il bello stile dell'arte, e segnarono nelle opere loro o l'impronta della nostra ridente natura, o i modi delle scuole d' Italia.

Le opere degli scarpelli italiani furono preferite e ricercate a tutte le corti di là dai monti, e in tutti i gabinetti dei ricchi e dei mecenati di questi studj; e qualora si tratta di seguire i progressi dell'umano ingegno nella storia dell'arte, non produrressimo che uno stucchevol ritardo ai lettori, se ci proponessimo di farli vagare rintracciando per la Spagna, l'Inghilterra, e la Germania i progressi di questi studj, sui quali accaderanno forse alcune considerazioni, ove si parlerà delle statue equestri; mentre ci sembra di scorgere che il comun voto sia impaziente di conoscere le nostre opinioni sullo stato delle arti nel momento del loro ultimo risorgimento dallo stato infelice in cui trovolle quel solo degli artisti viventi di cui ci siam proposto di parlare.

Arti in Germania.

La maggior parte degli artisti che ebbero celebrità o in Germania o in Ispagna studiarono di modellarsi sulle opere italiane, o vennero a lavorare in Italia; come fu di quel Leonardo Kern nativo di Forchtenberg che prima studiò in Germania, poi in Italia, famoso per lavori non tanto di marmo come di legno, e d'avorio; il quale ebbe un figlio chiamato Gio. Giacomo educato alle arti in Italia che lavorò poi molto in Olanda, e finì i suoi giorni in Inghilterra. L'insistente solerzia tedesca rese anche celebrato quel Gofredo Leigebe di Slesia, insigne intagliatore di piccole statue equestri di ferro, delle quali si celebrano e si mostrano quella dell' Imperator Leopoldo a Copenhague, quella di Carlo II Re d'Inghilterra nel museo di Dresda, l'ultima del grand' Elettore Federico Guglielmo in sembiante di Bellorofonte sul Pegaso che combatte la chimera e conservasi nel gabinetto reale di Berlino; opere che meritarono il non difficile onore di essere intagliate in rame. Non parleremo di Matteo Rauchmüller autore della colonna detta della Trinità a Vienna terminata nell'anno 1693; nè di Andrea di Schlüter, il quale stette studiando in Roma, e di cui in proposito delle statue equestri accadrà di tener discorso a suo luogo; nè di Baldassarre Permoser che lavorò parimente

quattordici anni in Italia avanti di rendersi a Berlino e a Dresda; nè di molti altri che trattarono lo scarpello imitando più i difetti del secolo che le bellezze delle epoche precedenti; alcuni dei quali anche in proposito di quest' arte esercitata in Venezia, abbiamo più particolarmente rammemorati.

In Ispagna. Non mancarono scultori neppure alla Spagna: ma abbiamo già in più luoghi della storia ricordato come diversi italiani colà furono a diffondervi il gusto delle arti nostre, e parecchi Spagnuoli vennero a studiar in Italia, cosicchè per questo contatto seguì una costante imitazione; e se nelle opere di scultura avesse ottenuto altrettanto avvanzamento che in quelle di pennello, si potrebbe molto gloriare la Spagna anche per quest'arte. I biografi spagnuoli tennero conto dei nomi degli artefici che si distinsero ed ornarono principalmente le chiese in Madrid, in Granata, in Cordova, in Siviglia; e Alfonso Cano, Fernandes della Vega, Gio. de Rebenga, Gius. de Mora, Pietro de Mena y Medrano, Pietro Roldan, D. Raimondo Capuz, Pietro Costa, D. Gio. de Kinestrosa, D. Antonio Salvador, D. Luigi Carmona, e parecchi altri che lungo saria qui nominare, furono distinti in patria, ma non levarono grido a segno di tener luogo nella storia dell' arte. Alcuni fecero piccoli modelli per lavori d'oreficeria, altri erano capricciosi inventori d' ornamenti, altri plasticatori, e tutti tenevano dietro al gusto dominante del secolo, mettendovi tutto quel calore che è proprio dei popoli meridionali; i quali se sono diretti per un sentiere non fallace progrediscono felicemente, come deviano largamente se avvenga che sbaglino direzione. Le guglie che veggonsi scolpite nelle principali piazze di Napoli, servono a far conoscere il singolar andamento che prendono le arti quando la sobrietà ed il buon gusto cedono il luogo al lussureggiare degli ornamenti, e all' affluenza dei mezzi.

In Inghilterra. Ma per quell'affinità che l'architettura ha coll' arte dello scarpello, non possiam noi chiudere questo libro, senza un tributo di lode ad un uomo di raro ingegno e di gusto esquisito, al Palladio dell'Inghilterra. Questi fu Inigo Jones. Alla corte di Carlo I patrocinator generoso delle arti, che tanto intese al lustro e alla felicità della nazione, trovò questo straordinario talento la protezione che meritava, e nella sfera de' suoi studj non contribuì meno di Milton, di Nevvton, di Lock ad elevar l' Inghilterra fra le più culte nazioni d'Europa. Venne e studiò due volte in Italia; e di quà recando ricca dote di dottrine, e di gusto, colla scorta del suo lucido ingegno abbellì poi la patria d'ogni genere di sontuosi edificj. L' Italia aveva già trascorse le brillanti epoche degli aurei secoli di cui abbiamo scritta la storia, che l' Inghilterra era ancora selvaggia; e fino al 1623 quasi tutta Londra era di legno, dovendosi al C. di Arundel l'esempio delle prime fabbriche per i privati di pietra. Jones immaginò il gran palazzo reale con sei grandi cortili,

con un ingresso a guisa d'arco di trionfo, ed elegantissime torri agli angoli; che se fosse compiuto, per la sua ampiezza, maestà, e ricchezza potrebbe tenersi per uno de' primi palazzi del mondo. Ma non potè erigerne che una piccola ala detta *banquetting-house* ossia camera d'udienza, la cui volta dipinse Rubens, è i lati Vandik: sul suo disegno fu eretta l'*eschange* o sia la borsa reale, la bellissima chiesa di san Paolo a *Coven-Jardin*, e moltissimi altri ricchi e sontuosi edificj; ma se non esistesse che il solo palazzo reale di Paolo II a *Greenewich* condotto da Webb sui disegni di Inigo Jones che fu poscia da Guglielmo III assegnato ai marinari invalidi, ciò solo basterebbe a costituire la fama dell'architetto, essendovi pochi edificj che possano a questo confrontarsi per la magnificenza, la bellezza, la comodità, e la estensione: e se ad alcuno piacesse di far eccezione a tutte queste troppo nobili prerogative, non confacenti ad un edificio destinato per poveri marinai resi invalidi, dovrà scusare l'architetto che lo immaginò con altro destino, come abbiam visto, ed applaudirà poi, e riconoscerà convenientissimo che a' marinai inglesi venga assegnata per finirvi i loro giorni la più bella abitazione dell'Inghilterra, se la prosperità della nazione è debitrice di tutto il suo incremento e della sua forza alle loro fatiche e al loro valore.

CAPITOLO SESTO

DELLE STATUE EQUESTRI.

Non è agevole il parlare delle statue equestri sulle quali abbiamo taciuto pel corso di tutto il lavoro al cui fine ci andiamo affrettando, senza far prima precedere alcune riflessioni e sugli antichi monumenti di questo genere, e sui cavalli. Un tale argomento però aprirebbe il campo a curiose ricerche che molto ci portarebbero lontano dal nostro scopo, nelle quali, quanto per noi si potrà, studiaremo di non andar divagando.

Se noi non avessimo altro avvanzo di antichità che le monete e le gemme, trarrebbesi da queste bastevele convincimento non tanto del molto uso degli antichi in rappresentare cavalli d' ogni maniera, e sciolti e attaccati, e nelle statue equestri, e negli stadj accoppiati alle bighe, e nelle pompe a cocchi trionfali, quanto dell'espressione simbolica che traevasi dall' effigie di questo superbo animale, espresso in una quantità di monete della magna Grecia, e della Sicilia. Napoli, Palermo, Messina, Catania, Siracusa, Gela, Selinunte, e tutte le belle monete di Gelone, e di Jerone presentano cavalli, minotauri, e altre bestie nelle quali esercitati erano gli artefici antichi con incredibile eccellenza di magistero. L'unione del cavallo alla figura umana, anche più comune di quella del toro, diede soggetto a una quantità di sculture della maggior eleganza per l'ornato degli edificj, e per il lusso con cui scolpivansi anche le fronti degli antichi sarcofagi. Le pugne di centauri, di lapiti, di amazzoni, i fregi del tempio di Teseo, quelli del Partenone, e una gran serie di sparsi monumenti stanno a conferma del grand' uso e degli studj profondi che gli scultori in ispecie avevano fatto sugli animali.

Cavalli sulle Monete e Gemme.

Meno che i colossi di Monte Cavallo in Roma, i quali debbono alla solidità della massa una qualche conservazione, non ci rimangono in essere altri marmi di una mole così grandiosa, e crediamo di dover ascrivere particolarmente la ragione alle seguenti cause. Li cavalli di scarpello in tutto tondo sono fra monumenti i più difficili a resistere alle ingiurie del tempo, stante l' isolamento delle gambe che per il peso del corpo rimangono estremamente esili nel marmo, cosicchè pochi crediamo essersene scolpiti dagli antichi, i quali dovevano naturalmente preferire il bronzo, per le statue equestri non solo, ma per le bighe o cocchj trionfali, necessaria essendo la leggierezza pei carri, a cagione dei trafori delle ruote, del timone e delle altre parti

accessorie, ove avrebbe servito assai male e poco durevolmente la fragilità della pietra. Senza la vicenda straordinaria che seppellì fra le lave la città di Ercolano, non esisterebbero certamente illesi dall'ingiuria di quasi venti secoli le statue equestri di marmo dei Balbi, le quali da quell'epoca memorabilissima fino a nostri giorni stettero custodite dalla lava che li recinse e difese da quei tanti urti a cui non seppero resistere i più saldi edificj in cento parti del mondo. E risalendo a probabili motivi pei quali fu eretta forse sino dal tempo d'Augusto una statua equestre a Nonio Balbo dagli ercolanesi, e partendo dall'epoca in cui esistevano il padre ed il figlio di questa famiglia fino a quella dell'eruzione che seppellì la città, queste statue appena un secolo stettero esposte nel luogo pubblico in vicinanza del teatro, e le fratture e le mancanze riconosciute specialmente nella statua del padre, debbonsi ragionevolmente attribuire al terremuoto che di poc' anni precedette l'irruzione, senza di cui avremmo trovati perfettamente conservati questi due monumenti, come trovaronsi intatti li vetri, le ova, e le materie più fragili nella sepolta città (1).

Colossi di Monte Cavallo.

Le statue equestri, cavalli, carri di bronzo poi che sappiamo esser stati tanto comunemente in uso presso gli antichi opponevano per la preziosità della materia un ostacolo troppo evidente alla loro conservazione, come lo enuncia la lagrimevole storia di tutti i saccheggi presso tutte le nazioni del mondo: oltre di che anche per l'azione del fuoco e degli altri principj che contribuiscono all' ossidazione dei metalli, sonosi distrutti e decomposti più facilmente i bronzi che i marmi, quantunque inosservato ne sfuggì qualcuno alla cupidigia dei devastatori. Cosicchè sfigurati ed infranti, trovaronsi talora monumenti che la terra aveva forse raccolti intatti nel suo seno. Per le quali cose il maggior numero degli antichi cavalli e dei cocchj ci pervenne in marmo nei bassi-rilievi, sui pochi rimasti fregi degli edificj, e nelle monete poi più particolarmente per le costumanze di seppellirle cautamente nel tumulare gli estinti.

Il Partenone, il monumento di Teseo, quello di Filopapo, e qualche altro marmo che l'avidità degli studiosi delle antichità raccolse da antiche ruine,

(1) Dione Cassio c'insegna che l'anno di Roma 722, secondo il computo di Varrone, Nonio Balbo tribuno del partito d'Augusto s'oppose fortemente all'editto che volevasi pubblicar contro di lui in favore di Antonio. In aggiunta a ciò il lustro che alla famiglia Nonia dava la parentela di Augusto, come scrive Svetonio, scemerà la sorpresa che in Ercolano venisse onorato di statua equestre un uomo di tanta importanza. L'irruzione che seppellì Ercolano fu nel 79 dell'era nostra che corrisponde all' 832 di Roma, cosicchè in quel periodo di 110 anni le statue furono scolpite e subirono anche gli effetti del terremuoto, 14 anni avanti l'irruzione.

ci conservano i più squisiti resti di bellissimi cavalli in mezzo rilievo, il tempo e gli autori dei quali sono i meno controversi d'ogni altro avvanzo d'antichità, poichè legati colla storia degli edifici a cui appartengono.

Pochi cavalli di bronzo ci rimangono ancora a fronte dell'immenso numero di statue equestri, e di quadrighe che sappiamo aver abbellito i pubblici luoghi della Grecia e di Roma, e difficilmente potrà aversi traccia che i bronzi residui di cui Napoli, Roma, Firenze, e Venezia sono superbe possano ascriversi a Calamide, che Plinio assicura essere stato il più celebre nel modellare i cavalli; come indubitata è l'epoca e la scuola da cui escirono i fregi del Partenone, opera immortale di Fidia e de' suoi allievi. Cosicchè riconosciuto lo stile senza alcuna specie di controversia che distingue i lavori di questo divino statuario, abbiamo un argomento per giudicare se alcune altre opere di sommo pregio che esistono d'incerta data possano con ragionevolezza di deduzione assegnarsi a quell'epoca così distinta.

Li quattro cavalli che posano sulla basilica di s. Marco, una testa di cavallo della stessa grandezza dei precedenti che vedesi nel gabinetto dei bronzi della galleria di Firenze e stava al palazzo Riccardi, il cavallo di M. Aurelio in Roma, alcuni frammenti di bei cavalli di bronzo che dissotterraronsi in Ercolano, e la testa superstite del cavallo colossale di bronzo che stette anticamente a Napoli, e colle altre antichità fa parte del museo di quella dominante, trattovi dal cortile del palazzo dei duchi di Matalona, ove pur qualche secolo stette, questi sono i maggiori fra bronzi esistenti, senza tener conto di lavori in minor dimensione intorno ai quali la storia dell'arte non levò tanto grido.

Bellezze di Cavalli.

Quando gli statuarj si proposero di modellare il cavallo, è naturale che convenissero sulle principali bellezze delle forme di questo animale; ma queste convenzioni le trassero certamente dagli usi a cui si destina, e dalle razze che producono i cavalli che meglio si adattano alla corsa, alle fatiche, e alla guerra. Avevano gli antichi una quantità di razze celebrate, ma fra i cavalli capadoci, epiroti, persiani, acchei, siciliani ec. davano la preferenza ai tessali come i più nervosi, i più asciutti, i più adattati a dividere coraggiosamente coll'uomo ogni rischio e periglio. Le gemme infatti del maggior pregio per il lavoro ci danno i cavalli lanciati nel corso con tutti i tratti che meglio esprimono la velocità, come la più caratteristica fra le prerogative del cavallo; le monete ci presentano le forme sempre più svelte de' cavalli tessali, il ventre asciutto, la groppa rotonda, il petto largo, il collo muscoloso e non pingue, le gambe tendinose, la testa scarna, e lo stesso veggiamo nei bellissimi cavalli del Partenone, i quali in qualunque de' lor movimenti svelti e graziosi dimostrano l'agilità cervina e una vivacità ed un brio, che di rado si può unire alle forme dei cavalli della Francia, della Germania,

dell'Italia superiore, e appena in piccola parte rimane a quei del mezzo giorno, troppo però pesanti di collo, e colle estremità troppo corte, per poter avvicinarsi a quel genere di sveltezza che scorgesi generalmente presa di mira dai migliori artisti dell'antichità. Piuttosto fra le razze più fine dei cavalli d'Inghilterra e di Danimarca s'incontra qualche cosa che può meglio ricordare nel naturale quella bellezza che s'erano prefissa a prototipo gli antichi. È indubitato che se possedevano per diversi usi diverse razze di cavalli, facevano modello dell'arte preferibilmente quelli che univano le indicate prerogative; e la maggior copia dei monumenti di prima bellezza sono tutti tendenti alle stesse forme, sempre preferite, ancorchè possano riconoscersi di una data molto diversa gli uni dagli altri.

Medaglie Greche.

Noi presentiamo alla Tavola XVIII quattro medagline, ove cavalli di massima bellezza si danno in disegno, tratti con tutta la possibile diligenza da originali conservatissimi offertici dal sig. Linckh versatissimo in questi studj e diligentissimo osservatore ne' suoi viaggi fatti per tutta la Grecia.

Questi cavallini non meno che quello intagliato in una gemma offertaci dallo stesso, sono tutti ben pasciuti, non scarni, non esili, non secchi di stile, ma svelti di forme, asciutti di collo, agili nelle membra, e toccati così magistralmente che osiamo dire di non conoscere nell'arte produzioni di maggior perfezione in così piccole dimensioni. Il numero 1 avvanza rapidissimo nella corsa con tutta la velocità del movimento; il numero 2 presenta con tanta verità il cavallo che pasce, e per l'agilità delle svelte sue gambe non potendo giugnere facilmente col muso ad attaccarsi all'erba, è costretto di ripiegar le giunture; ma nello stesso tempo espresse l'artista le membra in riposo pingui e rotonde, senza punto nuocere alla sveltezza delle forme dell'animale. Queste due prime medaglie d'argento sono di Larissa, e sono improntate coi cavalli tessali nazionali. Ciò apparisce dalle iscrizioni, sebbene nella seconda non leggasi che la seconda parte della parola, trovandosi scritto tanto ΛΑΡΙΣΑΙΑ che ΛΑΡΙΣΑΙΩΝ, e colle ultime quattro sole lettere trovasi riportata esattamente questa rara medaglia d'esimia bellezza anche nell'opera di Gesnero *Numismata graeca populorum et urbium. f. Tiguri* colla testa di Medusa nel diritto. Il numero 3 presenta il cavallo che accingesi al movimento, e il numero 4 dimostra quel grazioso posarsi sull'anca di un cavallo che arretri, e si volga a mezzo il suo corso. Questa terza medaglia è tarentina, trovandosene una affatto simile coll'iscrizione tra le quattro gambe del cavallo ΕΥΚΛΕΔΗΣ. È però vero che le due prime lettere ΣΥ che veggonsi nella da noi prodotta, potrebbero ad alcuni farla credere siracusana; ma ne abbiamo altre tarentine con le due stesse lettere nella parte superiore, e nell'inferiore fra le gambe del cavallo ΛΥΚΩΝΟΣ, come è riportato nella Tavola XXXII del Golzio *Sicilia et magna Graecia. f. Antuerpiae*. La quarta

evidentemente è siracusana, ed incontrasi nell'opera di Gabriello Castelli intitolata *Siciliae populorum et urbium veteres nummi. f. Panormi.* 1787, ove leggesi, *secundus qui inter aeneos est obvius, inter argenteos maxima gaudet raritate: eam quoque protulit Pancratius, et Jovis habet caput cum inscriptione* ΖΕΥΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ *prout in precedenti, ab adverso vero conspicitur equus infrenis cum populi nomine*; il qual nome è corroso nell'originale da cui abbiam tratto il disegno della presente. Il cavallo tessalo non avrebbe offerto modello ai tipi della magna Grecia, e della Sicilia, che non dissomigliano molto dalle medaglie di Larissa, se non si fosse ritenuto come il miglior modello dell'arte. Tutti questi cavalli non discordano punto dalle bellezze che possonsi esaminare nella stessa Tavola, ove stanno tracciate tre parti anteriori di cavalli tolti da' fregi del Partenone. Lasciamo il giudizio a chi sia famigliare al bello ed all' elegante per pronunciare, se in materia di cavalli venne mai espresso niente di più vivace, di più spiritoso, di più gentile, e se in quelle attaccature di collo, in quelle aperte narici, in quell'asciutto di testa, in quel contorno ripieno di tanta grazia non vedasi tutto il magistero dell'arte la più sublime e più fina. Se di questi non può dirsi che loro altro non manca che il nitrito, non saprebbesi in favore di quali altri cavalli poter azzardare una simile espressione; e non si veggono rappresentati cavalli in azione, ove meglio siano osservati i movimenti della bocca, delle narici, e dell'orecchio soprattutto, che dinota quel carattere ardente sì proprio dell'azione del cavallo, e fa che ad un tempo, ove il possa, usi delle zampe e dei denti persino, e tutto spirante fuoco dagli occhj e dalle nari prenda, non meno dell'uomo, una parte attiva nel calor della mischia.

Cavalli nei fregi del Partenone.

Cavallo in un basso rilievo di Villa Albani.

Anche nella villa Albani avvi un fragmento da noi sempre ritenuto in altissimo pregio, e giudicato come appartenente alla più sublime antichità: infatti lasciando a parte il significato del marmo come estraneo al nostro oggetto, abbiamo riscontrato che il sig. Zoega dottissimo, nelle sue ultime illustrazioni dei marmi di quella villa, lo ritenne per opera del tempo e dello stile di Fidia, come i nostri lettori più agevolmente potranno verificare in confronto dei tre cavalli citati del Partenone.

Dalle quali osservazioni ci sembra poter dedurre, che la bellezza del cavallo si fece consistere generalmente nell'agilità delle sue forme, fintanto che l'arte non piegò troppo sensibilmente verso la sua decadenza, o veramente finchè non si propose d'imitare materialmente altre razze di cavalli, ove meno campeggiavano il brio e la sveltezza dei tessali corridori.

Cavalli del monumento di Filopapo.

Gli artefici greci lavoravano ancora i cavalli su questo stile cinque secoli dopo Fidia, poichè d'un tal carattere asciutto, nervoso, e snello si veggono i cavalli riportati dallo Stuard nel monumento di Filopapo, che gli fu eretto in vicinanza d'Atene al tempo di Trajano, già salutato col titolo di *Optimo*

Augusto, e trionfatore dei germani e dei daci, senza che gli fosse ancora conferito il titolo di *Partico* come risulta dall' iscrizione, e per conseguenza innalzato tra l'anno 109 e il 111 dell' era nostra. Noi citeremmo con esitanza monumenti non veduti nella loro originalità, se non avessimo un convincimento assai onorevole della fedeltà con cui quel viaggiatore inglese produsse gli accuratissimi disegni delle sculture del Partenone, i quali da noi confrontati co' modelli formati sugli identifici marmi e di recente veduti, ci persuasero della sua diligenza scrupolosa, e della preziosità di quell' opera. Supposto che il celebre Calamide avesse rappresentati i cavalli con maggior eccellenza che nol fece Fidia, non per questo introdusse diversi modi, e non disconvenne mai da quelle bellezze passate in canone dell'arte; giacchè veggiamo costantemente che le stesse prerogative di sveltezza furono ritenute al tempo di Fidia, di Lisippo, di Calamide, come costituenti il bello, fino a quasi un secolo prima di Marco Aurelio.

Bronzo colossale di Napoli.

Passando da questi monumenti all'esame dei cavalli di Napoli, noi presentiamo alla Tavola XIX la testa del cavallo colossale che stette diversi secoli nel cortile del palazzo Caraffa dei duchi di Matalona; ed è singolare come questo grandioso monumento per il suo stile e per la sua dimensione fu notato dal Vasari appartenere a Donatello, quasicchè vi si potessero ravvisare traccie anche minime di arte italiana del XV secolo. Quest' errore probabilmente derivò dall' esser stato Donatello a Napoli e aver forse veduto, lodato, e studiato questo celebratissimo frammento, in occasione che ricevette la commissione pel monumento Brancaccio a s. Angelo in Nido (1); e vi fu probabilmente avanti di fondere la statua equestre di Padova in bronzo. Questa testa magistrale concentra in se stessa tutti i tratti della maestà più sublime, tutto il fuoco dell'espressione, tutta l'energia, e la più gran larghezza di stile, senza minutezza di lavoro; ed ove si trattò di mole grandiosa, ebbe l'artefice una quantità di avvedutezze che attestano la vera scienza dell' arte, poichè ciò che sarebbe divenuto in cavalli di minor mole meschina imitazione e troppo servile, diventava essenziale in quegli spazj amplissimi. Mostrò infatti le orecchie piene di pelo onde non producesse sconcio effetto l'oscuro soverchio del vuoto, e a fior di pelle segnò con molta sagacità

(1) Nella prima edizione del Vasari stampata dal Torrentino nel 1550, rimane dubbio se veramente Donatello fosse in Napoli, indicandosi che il monumento per s. Angelo in Nido, lavorato a Firenze, venne spedito a Napoli per acqua: ma poichè sappiamo esser stato Donato in Roma a farvi studj, può argomentarsi ragionevolmente che si recasse a Napoli, o a ricevervi l'ordine di eseguire il monumento, o a collocarlo in luogo dopo eseguito; e per ciò forse gli venne attribuito dal Vasari il lavoro della testa di cavallo.

la protuberanza delle vene. I crini sono tagliati, ma veggonsi i peli più lunghi del collo addossarsi alle chiome recise. Le cavità dell' occhio non sono forse tanto risentite quanto amarebbesi per produrre più vivacità nello sguardo; le orecchie sono mosse coll' avvanzar della destra e il ritirare della sinistra. Le rughe prodotte nella pelle del collo, ove la mascella rientra, sono indicate con incredibile e tale verità, che in ogni altro cavallo esaminate non reggono a quel confronto. Le ossa sono marcate senza far pompa di un teschio anatomico, e la grossezza della pelle cuopre largamente le sinuosità le più profonde e più acute. Le narici e la bocca possono dirsi il capo d' opera dell' arte, e per quanta cura ci siamo dati onde il disegno non tradisca la bellezza dell' originale, tracciandolo di nostra mano malgrado l' incostanza di fredde e umide giornate e la poca luce che trovammo nella sala terrena ove sta il monumento deposto, non ostante a fronte di un bronzo sì classico, ogni accurata indicazione lineare diventa tenuissima cosa. Si credette in antico sacro a Nettuno, e che in seguito rappresentasse l' insegna della città. Osservando però questo grandioso monumento, per quanto dal capo e dal collo è permesso di dedurre intorno al resto del corpo, a noi ricorda la mossa superba e animata dei colossi di M. Cavallo, che certamente stanno fra' più bei marmi dell' antichità per la purità e la semplicità del loro stile; e tutto al più se giudicar si dovesse dell' uno in confronto degli altri, non potrebbe notarsi in quanto al bronzo, che la probabilità di essere stato fuso qualche tempo dopo le citate sculture, per quella maggior pratica e facilità che s' introdusse al tempo di Lisippo nelle opere di fusion colossale; le quali immense furono nell' epoca d' Alessandro, assegnando sempre ai colossi di Roma l' epoca immediatamente anteriore, che che ne dicano gli antiquarj mancanti di positive nozioni: poichè certamente Prassitele e Fidia non si sdegnerebbero di veder incisi i lor nomi su quei monumenti, che dagli occhj sani saranno sempre giudicati degni di loro. Cosicchè da noi non avrà taccia di delirante chi volesse attribuire questo bronzo all' epoca del gran Macedone. La iscrizione che leggesi sulla base (1) fa in poche note la storia di questo cavallo; cosicchè risparmiamo alla nostra penna il piangere sul barbarico trattamento che subì quella mole maestosa, non diverso da quello che venne

(1) QUAE MEA FUERIT DIGNITAS, QUAE CORPORIS VASTITAS
SUPERSTES MONSTRAT CAPUT
BARBARUS INJECIT FRENOS
SUPERSTITIO AVARITIESQUE DEDERUNT MORTI
BONORUM DESIDERIUM AUGET MIHI PRETIUM
CAPUT HEIC VIDES
CORPUS MAJORIS TEMPLI CAMPANAE SERVANT
MECUM CIVITATIS PERIIT INSIGNE
ID GENUS ARTIUM AMATORES
FRANCISCO CARAFAE
HOC QUICQUID EST DEBERI SCIANT.

riservato posteriormente a un marmo tutto scritto di nomi ercolanensi, il quale fu spezzato perchè si credette contenesse le *Litanie* degli antichi pagani; e non dissimile dal destino che toccò a un suprebo busto di Giano bifronte che da chi accudiva agli scavi, fu fatto segare per averne così due busti e due teste (1).

Bronzi Ercolanensi

Oltre a questo bronzo sublime trovansi anche nel museo napoletano altri cavalli, fra'quali uno isolato che si pretende stesse con altri tre a una quadriga e che trovato in seicento pezzi fu congiunto alla meglio, forse ricomponendolo con parti non allo stesso cavallo appartenenti, ma ad alcuno degli altri quasi affatto distrutti. Egli non ha alcuna orma di freno o di briglia; ha bensì un pettorale che, a guisa dei cavalli di Venezia, sovrapposto nell'attaccatura del collo al petto potrebbe far credere essere il lavoro in due getti; lo che si sarebbe potuto conoscere, ove l'integrità di quest'opera avesse consigliato di fare ulteriori esami ed ispezioni sul monumento. Per quanto presentasi in questo cavallo, vi si scorge molta dottrina nell'arte e tutto il vigor della vita, ch'è proprio nella rappresentazione di questo generoso quadrupede. Il moto delle orecchie è uniforme e non dinota quel continuo movimento di sensazioni che si manifestano con tanta rapidità successiva da questo indice che la natura ha posto sul capo dell'animale. Il moto delle gambe è contrapposto diagonalmente, alzando la destra davanti, e ad un tempo avvanzando la sinistra di dietro. La sua struttura è agile e non eccede il naturale; il ciuffo è legato sul fronte, e le chiome

„ Innanzi all'antichissima cattedrale, „ oggi s. Restituta, era ne'primi tempi un „ cavallo di bronzo di statura grande eretto sopra un'alta base per insegna della „ città. Ma perchè favoleggiarono, che „ Virgilio l'avesse magicamente fondato, „ e fosse perciò di molta virtù contro i „ morbi dei cavalli, s'introdusse la superstizione di farvi girar attorno li ca„ valli, o per guarirli, o per preservarli „ dalle infermità; per la qual cosa i santi „ Vescovi furono costretti abolirne affatto „ la memoria, onde ruppero la detta sta„ tua, e del corpo ne fu formata la cam„ pana grande della cattedrale; e il capo „ conservatosi, fu poi messo nel cortile „ del palagio di D. Diomede Caraffa nel„ la via di Seggio di Nido" - *Sarnelli Guida di Napoli stampata nel* 1697. *pagina* 74.

Ma una tale asserzione fu fatta molto avanti che la guida suddetta, poichè il Vasari cita precisamente la testa sola già esistente nel cortile del palazzo indicato come cosa di remotissima origine, e ciò nella sola seconda edizion delle vite. Infatti Carlo Celano nelle sue notizie delle curiosità di Napoli, racconta più positivamente che nel 1322 il cavallo fu disfatto.

(1) Relazione del cavamento di Resina per ordine del Re delle due Sicilie, data in luce per la prima volta dal Cardinale Querini, inserita in una lettera in data 16 marzo 1748 al Professor di Gottinga Gio. M. Gesnero, stampata in Brescia.

sono recise (1). Nella stessa sala de'bronzi veggonsi altri due frammenti, che presentano due teste di cavallo grandemente diverse l'una dall'altra. Sono amendue con briglia e freno, e l'una potrebbe avere appartenuto a statua equestre, e l'altra a un cavallo di una biga, poichè esprime questa un cavallo focoso e vivace che ripiega a modo di lepre le orecchie indietro, come osserviamo quando il corso dell'animale è accelerato, o quando il cavallo sente la rabbiosa emulazione che lo sprona. Le nari sono ardentissime e sbuffanti, ed è modellato con pochi ed espressivi tratti che lo rendono ammirabile. Non così l'altro frammento che direbbesi appartenere a più infelici tempi, e certamente ad artefice inferiore per la sua tozza e pesante esecuzione, e anche per le borchie del freno, ove probabilmente furono inserte pietre o cristalli colorati. Null'ostante in mezzo alla mediocrità dell'esecuzione si vede sempre presa di mira la stessa natura di cavalli agili e ben fatti.

Cavallo di Nonio Balbo

Ma gli scrittori tutti delle cose ercolanensi, che non furono pochi, fecero gran maraviglia dei cavalli in marmo dei Balbi, i quali invero se non raggiungono il merito di alcuni bronzi, o dei frammenti indicati del Partenone, non mancano di aver bellezza che li distingue. Non è qui luogo ad esaminarsi da noi se le due statue perfettamente rassomiglianti, e modellate anzi l'una sull'altra, ad eccezion della testa soltanto, siano state così scolpite per povertà di genio come scrisse taluno, potendo esser questo il prodotto di varie cause; e non oseremo neppure di sentenziare, come da tutti allora fu fatto per effetto di maraviglia, e pel calore che infondeva negli animi la nuova scopertasi città sotterranea, che non si fossero veduti mai cavalli così disegnati e scolpiti, talchè di gran lunga dovessero tenersi superiori a quello di M. Aurelio, e a quelli del Quirinale, e riguardarsi come la più bell'opera del mondo. Giudicando però senza prevenzione del merito di queste statue, non può negarsi bellezza e semplicità nelle forme, e imitazione accuratissima del naturale. I cavalli sono di nobile proporzione, di svelta, asciutta e gentile struttura. Ben lunge dal ravvisarvisi quella vivacità e quel fuoco che abbiamo osservato nel cavallo colossale di bronzo, hanno però le narici aperte

(1) Sul piedestallo fu posta la seguente iscrizione:

EX QUADRIGA AENEA SPLENDIDISSIMA
CUM SUIS JUGALIBUS
COMMINUTA AC DISSIPATA
SUPERSTES ECCE EGO UNUS RESTO
NONNISI REGIA CURA
REPOSITIS APTE SEXCENTIS
IN QUAE VESUVIVS ME ABSYRTI INSTAR
DISCERPSERAT MEMBRIS.

e pronunciate, e dalla bocca e dall'arco del collo dimostrano ad un tempo quella impazienza e quella docilità tanto propria de' cavalli addestrati e che sentono la mano e la voce del loro signore. I crini sono lunghi e ondeggianti sul collo e sul fronte, mostrando un' estrema finezza, cosicchè sembrano dinotare eccedente diligenza di scarpello; il moto dell'orecchio è grandemente pronunciato, abbassando quanto è possibile la sinistra in avanti, e ripiegando piuttosto all' indietro la destra, ciò però non in modo che indichi vivacità ma piuttosto floscezza dell' orecchio. Avvanzano la gamba sinistra molto alzata davanti in aspetto di guadagnare ardentemente il terreno, movendo ad un tempo nella stessa direzione anche la sinistra di dietro. Il moto della mano con cui le figure maneggiano le redini, lascia conoscere la facilità e la grazia mediante cui si comunica pel freno alla bocca del cavallo la volontà del suo moderatore. L' opera di scarpello in generale non è esagerata per troppa ricercatezza, nè trascurata con soverchia facilità; direbbersi un po' lunghe le estremità, quando non sembrino d'esser tali per il carattere estremamente asciutto che le fa parere esili; nessun arnese veste il corpo del cavallo, e a differenza di altri marmi nei quali vediamo le redini ed altre accessorie parti riportate in metallo, a cagione della friabilità del marmo, qui veggonsi eseguite le redini di scarpello. Esaminando le ossature, le proporzioni, i movimenti di quei cavalli in marmo, possonsi giudicare imitati dalle razze d'Arabia, e il maggior convincimento, per chi non abbia veduti cavalli di quella specie, ognuno può trarre dalle stampe rare e bellissime di Melchiore Lorichio, che il primo e il più esattamente ci trasmise disegni intagliati di figure a piedi e a cavallo e altre costumanze ed edificj turcheschi (1). Parecchi di quei cavalli hanno tanta somiglianza in ogni parte coi marmi

(1) Vi sono tre edizioni dell'opera sui costumi turchi di Melchiore Lorichio. La prima edizione, che è da noi posseduta, ed apparteneva al sign. Mariette, porta la data del 1626 in Amburgo, presso Michele Lering. La seconda è dell'anno 1641 Amb. presso Tobia Gunderman; la terza, medesimo luogo e stampatore, è del 1646. Quest'ultima è preceduta da un indice delle figure, tratto da' manoscritti dell'autore, ma inservibile, poichè le Tavole non essendo numerate non sono mai disposte con quell' ordine che suppone il catalogo il quale è numerato. L'opera è eseguita con un gusto e un' esattezza insuperabile. Il nostro esemplare è ricco di una Tavola grande di più di quello della R. Biblioteca di Francia, che rappresenta la veduta di una moschea chiamata Solimania; e manca di tre Tavole le quali rappresentano gli ornamenti d'oreficeria che adornano i berettoni de' gianizzeri, le banderole e stendardi portati in una processione fatta a Costantinopoli nel 1558, mentre vi si trovava appunto il Lorichio, e l'ultima rappresentante diversi edificj che sembrano di fantasia. Queste ed altre osservazioni curiose intorno a un tale prezioso libro noi conserviamo di pugno dello stesso Mariette in fronte al nostro esemplare, dalle

dei Balbi, che è forza convenire sull' esistenza d'un modello comune tanto agli antichi scultori che al più moderno diligentissimo disegnatore; il quale esisteva nella metà del XVI secolo. Vedasi la testa del cavallo in marmo di Nonio Balbo alla Tavola XX.

Bronzo di Firenze.

Conservasi nel museo di Firenze un pregiatissimo bronzo che parimenti vedesi esser frammento di un cavallo antico di prima bellezza, Tavola XIX, di cui non altro rimane che il capo da noi presentato in due vedute. Era questo in addietro conservato nel cortile del palazzo Riccardi, ma passò non ha guari ad aumentare le preziose supellettili della R. Galleria. Anche in questo cavallo, come nei precedenti, osservasi la struttura asciutta, il collo svelto, e sebben muscoloso, non gravato però d' adipe soverchio a renderne pesante la forma. Le ossa, i tendini, i muscoli della testa sono indicati con una scienza grandissima dell'arte, tenendo di mira che abbian risalto le bellezze del cavallo e nel rilievo dell'occhio, e soprattutto nel gonfiar delle nari, che per il giuoco dell'aria dilata a guisa di mantice le parti cedenti, e segna lungo la canna delle narici quel vuoto che esprime la magrezza della testa, in eseguir la quale l'autore parve animato dalla più vivace espressione. Dopo il cavallo colossale di Napoli, noi ardiressimo di porre come secondo in bellezza questo di Firenze, rimanendoci a deplorare la perdita del restante del corpo, che se non destinato alle campane d'una cattedrale, sarà d'altra maniera perito.

Cavalli di Venezia.

I cavalli di Venezia occupano finalmente il nostro ragionamento, e accade qui di parlar di loro specialmente, giacchè a noi sembra secondo le deduzioni che ci risultano dall'esatta ispezione su quel lavoro, che abbiano luogo in merito immediatamente dopo i citati bronzi, essendo essi di corretto disegno, e fra' più bei getti (in quanto alle forme) che sianci rimasti dell' antichità. Altra volta ci accadde di ragionar dei medesimi nel primo volume ove si trattò della basilica di s. Marco; e pochi cenni intorno ai medesimi furono momentaneamente da noi accozzati allorquando vennero restituiti per forza dell' armi, e per sovrana magnanimità al pronao, da cui stettero assenti breve numero d' anni. Le sole conghietture che da noi furono avvanzate sulla loro origine, ebbero per base diverse osservazioni non ispregievoli, ma particolarmente vennero fondate sulla storia dell'arte e sui confronti cogli altri monumenti esistenti, che non fu luogo allora di sviluppare. Regolarmente opinando non potevano che avvalorarsi le opinioni, che appartenessero a quella delle epoche dell'impero romano, in cui i greci artisti, introdotto in Roma ogni

quali risulta che forse non esistono due esemplari completi di quest' opera per la mancanza di numeri, di testo, di registri, essendo soltanto intagliata in ciaschedduna tavola la marca del nome dell' incisore, coll'anno in cui fu eseguita.

modo di lavoro, andavano poi a mano a mano adattando il loro stile a quell'imitazione del naturale che avevano più di frequente sott' occhio. Indicano infatti questi destrieri quel grave e maestoso portamento che piuttosto da' cavalli di Spagna, di Napoli, di Roma può l' arte aver preso a imitare, che dagli arabi e dai tessali; e a noi parvero per così dire l' anello che congiungesse i due modi di modellare, l' assolutamente greco che risulta da tutti i monumenti trascorsi fin ora in esame, vale a dire agile, svelto, asciutto, e il greco misto di romano, come nel cavallo di M. Aurelio che presentasi in altra maestosa forma e imponente, ma più coperto di adipe, e meno asciutto e nervoso. L'epoca del secol di Augusto verso la sua metà nel tempo di Nerone ci parve poter conciliare questo passaggio di stile precedente appunto di oltre un secolo il tempo in cui fu gettato il cavallo che vedesi in Campidoglio: e ci abbandonammo a tutte le conghietture che servir potevano a convalidare questi argomenti, giacchè per quante nozioni allegar potesse la storia, non ci venne a notizia alcun passo pel quale rimanga inconcusso, che a Costantinopoli assolutamente non venissero recati cavalli di bronzo da Roma, sebben potessero esserne stati trasportati anche da altre parti della Grecia; e non è infatti ad evidenza provato che nell' Ippodromo stessero soli quattro cavalli: poichè quell' edificio destinato alle corse, poteva di moltissimi cavalli essere adorno, ed oltre al vedersene posti quattro alle carceri sopra i cancelli, ne potevano essere tanti altri alle mete, o nel giro; ragionevole essendo, che da tante antiche quadrighe tolti infiniti destrieri, si fosse pomposamente ornato quel luogo di spettacoli con più di soli quattro cavalli. Ma sia comunque si voglia la cosa, ancorchè sull' origine di questi non si accordassero tutti i letterati, non cade in questo proposito altra discussione che del loro merito come produzione delle arti, e come monumento che può aver offerto nel risorgimento di queste in Italia a' nostri scultori i pochi sussidj di cui fu tanto più larga l' antichità ne' suoi marmi, poichè rimasero quelli in maggior numero intatti dalla voracità del tempo, e dall'avarizia e brutalità dei soldati (1).

(1) Escirono alle stampe diversi opuscoli intorno a' cavalli di Venezia e primieramente uno del Sig. Schlegel, che espose le sue conghietture. Si oppose egli al crederli di origine greco romana, contro le opinioni già da molti enunciate, e dedotte dalle medaglie e dall' uso romano di porre le quadrighe sulle cime degli archi di trionfo; e suppose che presso i greci fosse egualmente costume di situare le quadrighe sulla cima degli edifici, e piacendogli poi di opporsi a ciò che da noi si disse contrariamente, gli fu forza concludere: *en ce moment je ne me rapelle point d' exemple Grec d' une quadrige placée de cette maniere*. Ma allorquando vogliensi dedurre dalle cose note le ignote, sembra che si potrebbe invertere l'argomento e rispondere, che essendovi appunto diverse autorità le quali confermano positivamente l' esistenza

I cavalli di Venezia ridondano alquanto di grossezza nei muscoli del collo rotondo, e non fatto a cuneo come nei cavalli osservati fin qui. Vedesi il loro corpo pesante, anzichè snello ed asciutto, le parti della testa sono piuttosto

in Grecia di carri e cavalli nell' interno dei templi, e in altri pubblici luoghi sul piano o nei circhi, o nelle piazze, così non sia luogo a dedurre in favore di una contraria opinione che resta priva d' appoggio; mentre ciò che riporta della quadriga di Lisippo fatta per quelli di Rodi, sta espresso con queste nude e semplici parole: *In primis vero quadriga cum Sole Rhodiorum*, Plino lib. XXXIV. c. 7. In Plinio non è una sillaba di più: e da questo passo, che non è mutilato, non può mai trarsi alcuna conseguenza contro il nostro opinare; e lo conobbe infatti così pienamente anche il dottissimo Sig. Schlegel, che fu astretto a dar di mano ai *supposti*, e alle *conghietture*, limitandosi a concludere che la quadriga rodiana *probablement couronnoit la cime du temple de cette divinité*. E nel riconoscere l' esistenza di parecchie quadrighe di bronzo nella Grecia (cosa che non fu mai da noi impugnata) non ne enumera poi alcuna *positivamente* sull' eminenza degli edificj.

L' aver noi tratto argomento dalla doratura di questi cavalli per supporli appartenenti ad un' epoca, in cui si amavano appassionatamente in Roma le dorature, non fu già detto per escludere un simil genere di splendore dalle opere greche; e dai pochi cenni della memoria da noi pubblicata in Venezia, non può trarsi argomento contrario per dire che *l' assertion que les Grecs n' ont jamais doré leurs statues est si peu fondée, qu' on peut alleguer plusieurs éxemples du contraire*. Ma non è raro che gli eruditi colgano accortamente qualche pretesto ingegnoso per isfoggiare la loro dottrina, fino col supporre talvolta che uno scrittore abbia detto ciò che non disse, specialmente se trattasi di chi scriva in diversa lingua.

Esclude egli egualmente l' imperfezione dei getti come argomento insussistente, credendo che le mancanze in questi da noi riconosciute sieno di lieve momento, e simili affatto a quelle che accadono ordinariamente; e senza aver fatta alcuna ispezione locale, pronuncia *cet ouvrage peut être consideré comme éxcéllent aussi sous le rapport de la fonte*: quando è positivamente il contrario.

Pare che questo signore confonda la sveltezza da noi riconosciuta nei cavalli greci colla magrezza di stile, e l' infanzia dell' arte, producendo esempj di alcune medaglie ove nell' avvanzarsi, dic' egli, le pratiche gli sembra di ravvisare più rotonde le forme del collo di questi animali; e quì sembra escludere persino l' autorità che in merito di produzioni dell' arte, con tanto diritto fanno le opere divine di Fidia, dicendo *on pourroit douter si leurs formes ne tenoient pas autant aux principes séveres de l' art à cette epoque, qu' a la nature des chevaux qu' on imitoit*; forse che i principj severi dell' arte al tempo di Fidia escludevano la bellezza delle forme? o veramente la *severità* di questi principj vuol dire magrezza od esilità? Una serie di monumenti del più bel tempo e dello stile più aureo dell' arte ha già presentata la risposta a quest' osservazione, dei quali neppur uno si trova che non dimostri nei cavalli di bronzo, di marmo, in tutto tondo, e in basso rilievo, in gemme, e in medaglie, il collo asciutto, e le forme agilissime e svelte di questo generoso animale. Ma il sig. Schlegel riconoscendo realmente un po' di pesante nello stile dei cavalli di S. Marco, abbandona per un momento la sua teoria, e soggiunge che non possono poi considerarsi come *des chevaux de course*, poichè *ce sont des etalons*. Ecco definiti i cavalli di S. Marco!!!

indicate di quello che siano risentite con quella risoluzione, che forma il bello e il caratteristico del capo di questo animale. Facile è instituire i confronti tra le teste dei bronzi di Firenze e di Venezia, per essere appunto

Le nostre opinioni sull' essersi lavorati in Roma i quattro cavalli di Venezia non furono avvanzate che come conghietture, e non già come asserzioni; nè mai li credemmo opera di romani artefici, ma sempre di greci scultori, modellati però dinanzi a' più bei cavalli d' Italia. Nè dalla sovra citata memoria derivano nozioni positive d' alcuna maniera atte a fissare la derivazione, o gli autori di questi cavalli.

Anche il dotto sign. Mustoxidi corcirese, caldo di patrio amore, impugnò con una lunga sua dissertazione elaboratissima le poche parole da noi pubblicate sui cavalli di Venezia; e colse ad ogni passo motivi di critiche osservazioni, e lauta messe di fiori per la sua penna, preludendo scherzosamente sull'essersi da molti enumerata tra i fondamenti delle lor deduzioni una medaglia citata dal Bellori e dallo Zanetti. Non ammette che dall'opera dell'artefice debbasi inferire lo stato dell' arte, e nel supposto che al tempo di Nerone fosse ignoranza dell' arte fusoria, mentre le altre arti erano al sommo, opina che Nerone *folle per la gloria* non avrebbe tollerato che gli si erigessero in onore informi lavori, se dovessero i getti di questi cavalli riguardarsi come mediocri: ma ognuno intende, che questa mediocrità deve anche ritenersi come relativa a quel grado di perfezione a cui più non si giunse, e in cui era salita l'arte fusoria presso gli antichi, che sappiamo arrivata persino a presentare getti policromi e maravigliosi. Nè forse fu chiamato quel Zenodoro famoso per la statua colossale, se non per la straordinaria sua abilità in questa più sublime meccanica dell' arte. Nell' illustrazione della qual verità, bello è vedere come con utile e vera ricchezza di dottrine si esprima il sign. Quatremére de Quinci nel paragrafo X. parte prima del suo *Jupiter Olympien*.

Così quando da noi si allegò l'osservazione sulla doratura di questi cavalli, non si espose che come una conghiettura unita alle altre, senza mai escludere che questo fosse costume presso dei greci, e unicamente notando, che ove ciò si faceva talvolta nei tempi più antichi, era poi in grandissima voga nell' età di Nerone.

Egualmente fu per noi lieve sussidio, e come semplice conghiettura si dedusse dalla citata medaglia ciò che riguarda la positura, e il movimento delle gambe nei cavalli; mentre come addizionale altrui osservazione da noi fu indicata soltanto, ma non mai come fondamento solo e inconcusso d'un' opinione irrevocabile. Difatti quando mai le medaglie esprimendo bighe, combattimenti, trionfi, architetture fecero fede del numero dei cavalli, dei personaggi, delle colonne? Ridicolo sarebbe nel caso di pareri diversi l'appellarsi a questi piccoli monumenti, che servirono unicamente per simboli, e segni memorabili degli avvenimenti. E chi vorrebbe dedurre il numero delle colonne nella fronte del tempio di Diana Efesina dalle medaglie che lo presentano talora di otto, quando di sei, e persino di quattro? E perciò molto meno da una medaglia potrà dedursi saldo argomento per decidere, se le zampe che alzano i cavalli di quell' impercettibil quadriga corrispondano appunto a quelle de' nostri bronzi. Tutte queste minute osservazioni sono atomi sfuggevoli a fronte delle vere nozioni istoriche, o delle profonde considerazioni dell' arte. Nè invero ciò che fin qui fu da noi accennato di volo, e venne contradetto con elaborata dissertazione, serve di *streghia allo stabbio erudito*, in cui erano

della medesima mole; ma dal paragone in effetto risulta, che il primo ha più energia di vita e più espressione degli altri; le criniere sono tagliate con molta varietà tra di loro; amendue hanno collare; ma nel primo sembra

avvolti i cavalli; e sarebbe lo stesso che rifiutarsi dal riconoscerli come l'oggetto identifico della questione, perchè Niceta li descrive *capite reclini ferocientes et in cursum ruentes*, e un altro li dice *spirantes naribus ignem*; mentre non fanno nè l'uno nè l'altro. I cavalli si descrissero in tutte le lingue *generosi*, *sbuffanti*, *impazienti*, *volanti*, *focosi*, e nessuna di queste espressioni darà mai alcun diritto o argomento a conghietturare la positura del loro corpo, e delle loro gambe. L'enfasi delle espressioni è un linguaggio altrettanto figurato quanto appunto quello delle medaglie, che quando non giovi a dar valore a una deduzione, molto meno può servire di base per distruggerla (intendiamo di riferire soltanto alle conghietture di questo genere e materiali, mentre per ciò che riguarda agli avvenimenti storici, dobbiamo rispetto e riconoscenza alle medaglie, più che a qualunque altro monumento).

Molto più sarebbero da tenersi in conto li diversi passi degli storici bizantini riportati dal sign. Mustoxidi, e più particolarmente quello di Papia, *qualora si potesse però con pieno convincimento dimostrare, che non furono nell' Ippodromo altri cavalli, che quelli di cui si tratta*; per la qual cosa una descrizione sicura ed esatta di questo luogo sarebbe necessaria, od un tipo da cui trarre questo convincimento. Molte però di tali notizie sono illustrate colla diligenza e l'acume dell'erudito, che nella preziosa messe delle antichità colla famigliarità della lingua dei dotti va spigolando. E siccome pare indubitato, che da Chio venissero cavalli a Costantinopoli, così dopo la cognizione di questo fatto positivo, con ingegnosa trafila di deduzioni l'eruditissimo corcirese diverte poi il lettore mediante una serie di ricerche sul tempo, e sul carattere della scuola e dell'artefice che li fuse: nè per vaghezza di opposizione noi vorremo rivangare nei tesori delle greche memorie, per esaminare se quelle innocue conghietture si fondino sopra saldi sostegni; poichè quand'anche fossero sogni, non sarebbe giustificabile chi avesse il mal talento d'involarne la piacevolezza senza profitto della cosa: e molto meno faremo querela al dotto grecista per il suo dissenso a quella nostra distinzione data all'armata dei veneti, che denominammo (forse impropriamente) di preferenza *latini*, per distinguerla da' francesi e dagli altri con cui avevano causa comune, sebbene fossero tutti sotto i vessilli della chiesa latina: potrebbe non essere bastantemente precisa quella nostra espressione; ma ciò accordando in quanto alle *parole*, non sapremo poi convenire intorno alle *cose*, e non possiamo accordare che fosse soverchio amor patrio quello che ci condusse ad osservare *che i Veneti distrussero meno preziosità di tutti gli altri*. Poichè quantunque possa supporsi nel 1204 moltissima ignoranza e barbarie ne' veneti, e ne' franchi, e in tutte le altre nazioni, nondimeno ci pare da ogni tratto ravvisare in questi più svegliata indole, più ingegno, più disposizione a valersi delle circostanze che si offrissero più favorevoli, per uscire dalla tenebrosa ignoranza: in mezzo alla quale produceva pur qualche differenza di azioni meno barbare, e meno stupide quella alquanto miglior natura de' veneti. E gioverà quindi ricordare che tornando questi più volte ricchi di spoglie, riempirono il tesoro del santuario, ornarono la fronte della basilica, e vi posero persino le ricche valve di metallo bizantino; mentre non veggiamo presso gli altri popoli (compagni in quella spedizione) copia di

fuso assiem colla testa, nei secondi vi sta sovrapposto per cuoprir la giuntura dei getti del corpo dell'animale, da cui separatamente furono fatti quei delle teste: e non sarebbe strana induzione, ove pei fatti vi fossero notizie

monumenti salvati in quell'incontro: e se il sig. Mustoxidi saviamente ricorda la comune e diffusa ignoranza di quei tempi, gli occorrerà convenire con noi che questa oscurità era molto maggiore presso le altre nazioni, che in Italia e singolarmente in Venezia; cosicchè se poeticamente suona all'orecchio il di lui bel dire, che il monumento dei cavalli fu forse salvato *perchè il soldato rispettò l'animale compagno delle sue fatiche, ed uso a sofferire seco le argute trombe e le stridenti ruote fra le battaglie*, perchè dunque nol trassero seco gli altri compagni della vittoria, o nol divisero, o non arricchirono di tant'altri superbissimi equestri monumenti (*che distrussero*) i loro trionfi?

Ciò che unicamente importa nel caso nostro è l'esaminare il grado di bellezza che sfoggiano dal loro aspetto e dall'esame delle loro parti i cavalli di Venezia: e se pei confronti con tutti i più celebri monumenti di questo genere, emergono motivi che possano far credere di origine greco-romana questi cavalli, non saranno più tanto spregievoli le conghietture da noi esposte, poichè ricevono valore da confronti reali e visibili: e senza impugnare e distruggere l'asserzion di Papia, se venisse il caso di provare con buoni argomenti l'esistenza in Costantinopoli e nell'Ippodromo d'altri cavalli di bronzo, non sarebbe inutile e ingrato alla storia dell'arte il riconoscere questo monumento come un anello intermedio tra le arti puramente greche, e quelle che andavano decadendo, per finire poi all'epoca degli Antonini.

Quei Veneziani che non sono digiuni della storia delle arti, saranno ben alieni dal farci carico per le conghietture da noi avvanzate intorno all'epoca de'loro cavalli, nè da sinistra prevenzione contro il nostro opinare si lascieranno imporre, mentre da saggie deduzioni non risultando alcun probabile argomento per attribuirli a Lisippo o a Calamide, qualunque ne sia l'artista supposto nel secolo d'Augusto, non viene con ciò a scemarsi mai il pregio del monumento, se si rifletta per un istante, che noi li credemmo modellati là dove scolpironsi le insigni opere del Germanico, dell'Antinoo, di Aria e Peto, e tante altre che non cedono a quelle che ci vennero da Atene, da Argo, da Corinto, e in Roma stessa furono prodotte per mano di greci maestri.

Avevamo già estese queste nostre opinioni intorno un tale argomento, senza discendere al per noi estraneo esame della provenienza originaria dei cavalli veneti, quando fattasi più calda la letteraria contesa fra i dotti, ci sembrò riconoscere molta chiarezza in questa discussione medianti i passi degli scrittori bizantini recati dall'insistente diligenza di un colto giovine, discendente appunto dalla famiglia dello stesso Dandolo, a cui debbe Venezia questo trionfal monumento. In opposizione a quanto scrissero altri letterati, egli enunciò a tutta prova esistere *parecchie* medaglie, con diverse leggende, rappresentanti Nerone coll'arco trionfale sormontato da cavalli: recò multiplici squarcj de'greci scrittori i quali affermano esser stati nell'Ippodromo molti altri cavalli di bronzo dorato prima di quelli che da Chio fece trasportarvi Teodosio, cosicchè debolissimo fondamento rimane alla contraria indicata asserzione. E di più avverte anche sagacemente, che se è vero che Costantino togliesse i cavalli in questione dall'*aureo milliario* per collocarli nell'*Ippodromo*, non provasi per ciò che ivi esistessero da lontani tempi, e che non potessero esser stati per suo mezzo trasferiti

storiche convincenti, che il bronzo di Firenze avesse data un tempo qualche norma a quei di Venezia, la cui esecuzione visibilmente è tanto meno perfetta, che quello potrebbesi credersi il tipo, e questi non difficilmente si giudicherebbero imitazioni tolte da originali superiori, anzi eccellenti.

L'arco pesante del collo però nei cavalli di s. Marco è quella parte che maggiormente allontanasi dalle forme de' cavalli greci, e anche da quel di Firenze, e ricorda più precisamente i cavalli romani, o almeno quelli che dalle arti greche domiciliate in Roma andavansi producendo, che arti però di alta e sublime derivazione erano sempre, e figlie d'un' egual madre come la bella e scelta natura (1).

Cavallo di Marco Aurelio.

Il cavallo di Marc'Aurelio più d'ogni altro sembra ricordare i cavalli veneti, e dimostra in ogni sua parte, che l'artefice scelse un modello di naturale affatto diverso da quelli che eransi proposti ne' più antichi tempi gli artefici greci. Non è dubbio che i romani avevano cavalli di tutte le nazioni del mondo, ma probabilmente lo scultore volle effigiare l' Imperatore sopra uno dei cavalli del genere da lui preferito, e piuttosto che slanciarlo al corso su d'un cavallo agilissimo della Tessaglia, lo fece posare maestosamente sopra un generoso destriero di forme più quadrate e meno snelle. Che se osservasi da alcuno che in questa scelta avvi un sensibile allontanamento dalla greca severità, convien riflettere che il secolo degli Antonini allontanavasi più che il secolo d' Augusto dall' eccellenza dello stile; cosicchè presa ad esame particolarmente la testa alla Tavola XX si scorge una quantità di

anche da' romani, poichè il *milliario*, quantunque edificato e abbellito qualche tempo avanti l' Ippodromo, deve annoverarsi *esso pure* fra gli edificj, che sorsero nella riedificazione costantiniana; e verosimilmente nei primi fabbricati l' Imperatore collocò immediatamente, e forse con ridondanza, le ricchezze della cadente Roma, che nelle successive costruzioni andò poi meglio adattando, e distribuendo.

Nelle gallerie dei modelli della R. Accademia di Venezia abbiamo fatto collocare uno dei cavalli di s. Marco formato in gesso per la prima volta, e precisamente quello che rimane secondo dal lato dell' orologio. Abbiamo con ogni cura evitato che si prenda il più piccolo arbitrio dai periti nell' arte per correggerne i difetti, cioè a dire, che tutte appariscano le antiche cicatrici del getto originale, che l' unghia del piede deretano che si avvanza stia sporgente all' infuori, come si vede nell' originale, e che non sia neppure rettificata l' attaccatura del collo ove il collare lo giunge al petto, per dare in tal modo il modello in tutta l' integrità, con ogni sua bellezza o difetto il più genuino. Aggiungiamo che nessuno di quei bronzi fu gettato nella medesima forma, e sono tutti quattro diversi.

(1) Nelle sale de' gessi dell' Accademia veneta abbiamo disposti questi confronti, dai quali gli amatori e gli artisti sui grandi modelli ravvicinati tra loro possono trarre deduzioni e convincimenti.

dettagli, e di crespe eccessive monotone e senza verità, una serie di protuberanze, che avvisano già della decadenza dell'arte e dinotano che la sobrietà sublime de' tempi migliori andava cedendo alla voglia di tutto esprimere, e avvicinavasi al caricato ed al falso; e nell'incollatura alquanto forzata la mascella non trova tutto quello spazio nella parte inferiore del collo nel modo che agiatamente possa girare il capo da un lato e dall'altro; cosa che non manca mai nei cavalli greci, i quali non rappresentaronsi mai con tal rigonfiamento di muscoli, per cui venisse impedita la facilità dei movimenti, anche esaminando i corpi in istato di quiete. Ma però il movimento generale della figura del cavallo di M. Aurelio può molto ammirarsi, giustificando la preziosità che gli fu attribuita per tanti secoli.

Le lunghe diatribe di Falconet, che volle farla da aristarca intorno questa statua di cui prese a biasimare ogni parte, sostenendo che sia una delle peggiori produzioni dell'arte, non gli scemarono mai il pregio, e certamente non aveva egli ben esaminato i monumenti di quegli scultori moderni, che vi fecero sopra molto studio, allorchè asserì che il cavallo di M. Aurelio non aveva servito di modello imitabile ad alcuno, come lo avevano offerto le altre antiche statue. Egli ricorda con assai poca critica, e dando a conoscere evidentemente che scrisse intorno ad opere non mai da lui vedute, *il toro farnese*, *i cavalli di Venezia*, *e i colossi di Monte Cavallo*, ponendoli sotto il più misero punto di vista che dir si possa; e crede avvalorare la stranezza delle sue opinioni coll'appoggio di un *appreciateur irrecusable* il quale *a reduit à fort peu de chose le taureau de Dircée, et il en a fait autant des chevaux de Venise, et de ceux de Monte Cavallo, malgré les eloges répétés des pretendens connoisseurs, et de cette foule qui ne dit que ce qu'elle entend dire à d'autres. Cet appreciateur irrecusable mettera aussi la statue de M. Aurele a sa juste valeur: mais vraisemblablement ce ne sera pas de nos jours: si la course du tems est rapide, ses operations ne le sont pas toujours*. Fortunatamente il discernimento degli uomini, senza attendere gran soccorso dal tempo, ha collocato a suo luogo ed ha attribuito alle opere indicate il merito che loro compete: e coprirà di dimenticanza il nome di chi confonde assieme una serie di monumenti tanto tra loro diversi, e per l'epoca in cui furono prodotti, e per la varia dottrina con cui vennero eseguiti. Di qualunque artefice sian eglino i colossi di Monte Cavallo, superiori di gran lunga a tutte le citate opere, avranno sempre giusto diritto di essere annoverati fra le più belle produzioni de' greci scultori.

Movimento dei Cavalli.

Molto diffondesi questo moderno censore sul movimento delle gambe del cavallo di M. Aurelio: ma appunto sul moto degli animali (avanti di esaminare i monumenti delle età nostre, dopo risorte le arti in Italia) ci converrà dilungare alcun poco, sperando di far conoscere, esservi un accordo di

opinioni dove meno si crede, poichè la discrepanza si vedrà consistere nelle apparenze soltanto.

Ciò che v' ha di più singolare nella divergenza delle opinioni sul moto delle gambe dei cavalli si è, che gli scrittori discussero per diversi principj e teorie applicate, e gli artefici eseguirono puramente in conseguenza di pratiche osservazioni; ma rilevasi di più, che tanto fu diverso tra loro l' opinare dei primi, quanto vario l'operare dei secondi, non potendosi ascrivere nè ad infanzia d'arte, nè a difetto di cognizioni la strana discrepanza in cui tutti trovaronsi. Vogliono alcuni, che il cavallo alzi contemporaneamente i due piedi da un lato, e non mancano di esempj famosi tanto nelle antiche che nelle moderne opere, poichè i cavalli di Venezia, il cavallo di Polluce nel Campidoglio, quelli dei Balbi a Napoli, e diversi anche di Fidia nei bassi-rilievi del Partenone muovono di questa maniera: e senza il soccorso di tante autorità, ma unicamente per le esatte osservazioni sulla natura dei movimenti, tanto Donatello, che il Verocchio mossero dello stesso modo i loro cavalli in Padova e in Venezia. Il Borelli fra matematici venne in appoggio di questi fatti e di queste opinioni; e il Baldinucci inserì una breve e succosa dissertazione su questo proposito, avvalorando gli enunciati risultamenti co' saldi principj della meccanica sul moto degli animali (1). Altri artefici poi avendo

(1) Ma che diremo noi di un gran biasimo, che da più scrittori veggiamo per questa pittura essere stato dato sempre a Paolo Uccello; perchè volendo far vedere il suo cavallo nell' atto del passo o del passeggio, che dir vogliamo (che poco son differenti fra di loro questi moti) lo rappresentò in un modo che essi dicono essere del tutto improprio, non pure del cavallo, ma eziandio di tutti gli altri quadrupedi: cioè con fargli alzare il destro piede dinanzi, per quanto è alzata solita del cavallo: e con fargli altresì alzare un poco anche il destro piede di dietro, dico non interamente, ma tanto quanto basti per fare che lo stesso destro piede di dietro si possa dire alquanto sollevato da terra: e con fargli toccare con esso piede di dietro il terreno solamente un tal poco colla sua punta, facendo visibile la pianta del medesimo piede: e così dicono, che non può negarsi, che il posare del cavallo sia stato fatto ne' due piedi sinistri, nel dinanzi, e nel di dietro; e conseguentemente, che la figura dell' animale venga a tenere li due destri il davanti e il di dietro più o meno sollevati da terra: cosa, torno a dire, che non vollero mai, nè alcuni buoni scrittori antichi, nè la gente volgare, che potesse darsi nel cavallo in un moto sì fatto. Or qui è difficultà, perchè io sono d' opinione, che il pittore nè punto, nè poco errasse in tal pittura, appoggiandomi alle autoritadi de' grand' uomini, le quali io sono ora per addurre. Ma prima prego il mio lettore a tornare a riflettere a quanto io raccontai di sopra, cioè, che fu ordinato dagli Operai, che Paolo Uccello dipingesse il cavallo: e poco dopo fu dai medesimi deliberato, che fosse mandata a terra la pittura per cagione di alcun difetto, e poi fosse rifatta pure dallo stesso pittore di verde terra. Io però non ho saputo trovare, che la cosa del mandare a terra il cavallo fosse eseguita: nè che Paolo Uccello tale nuova

mosse per diagonale le gambe dei loro cavalli fecero nascere divergenza nelle opinioni dei critici e dei matematici, e il Gassendo impugnò apertamente le opinioni del Borelli, trattando d'inetto un pittore che aveva dipinto un

pittura rifacesse. Non dico già che assolutamente l'una e l'altra cosa fosse lasciata di fare; ma chi sa, dico io, che fin d'allora da malevoli del pittore, o dai poco intelligenti della geometria, non fosse stato giudicato per errore quello, che io ho accennato, e che a cagione di questo non ne fosse stato dato l'ordine del disfacimento: e che poi si fosse trovato pure alcuno erudito intelletto, che colle stesse ragioni, che è stato fatto dipoi, l'avesse talmente difeso, che il cavallo fino ad oggi fosse quello stesso, che egli fu a principio? E se questo fosse, oh quanto bene si adatterebbe al mio proposito il vedersi e sapersi, che passati molt' anni, dopo che fu fatto il cavallo di Gio: Aguto, ne fu fatto quivi vicino un altro da Andrea del Castagno a chiaroscuro, colla figura di Niccolò da Tolentino! il qual cavallo fu dipinto nel modo e nel moto stesso, che Paolo Uccello aveva dipinto il suo: e così per questa stessa ragione ancora non sarebbe, a mio credere, punto impropria la difesa, che io son per fare ora del nostro pittore. La questione è ardua oltre ogni credere; che però io ho pensato di darle principio con una morale osservazione, che il Conte Lorenzo Magalotti riporta nelle dottissime lettere, che egli finge di scrivere ad uno ateista, per convincerlo de' suoi errori: e questa è sopra il moto dei cavalli, mostrando di forte maravigliarsi, che in tante migliaja di anni, da che camminano i cavalli, e in tanti secoli, ne' quali si è disputato del moto loro, non si sia ancora arrivato a sapere, se eglino levino nel lor moto, in croce, o lateralmente. E in vero, che dottissimamente al suo solito scrisse il Magalotti, mentre egli è chiaro, per le varie opinioni, che fino ad oggi intorno a ciò sono state fra gli autori anche di primo grido, quanto egli affermò. Io però andrò brevemente scorrendo la materia, per portarmi a fermare ciò che io penso, che per una giusta difesa del nostro pittore si renda più credibile e più proprio. Girolamo Cardano medico Milanese, insigne matematico e astrologo nel Lib. XI. *de subtilitate*, parlando degli animali perfetti, viene a dire de' cavalli e loro movimento, e ne esamina otto spezie di moti: tre per la considerazione del moto di ciascun piede di per se: e cinque per la considerazione del moto de' piedi a due a due. Il primo moto esaminato dal Cardano, che è appresso di lui il più considerabile, è quello appunto del quale a difesa di Paolo Uccello dobbiamo ora parlare: ed è l'andare di passo, o il passaggio, che fra di loro, come io dissi, non sono differenti, se non in qualche poca maggiore o minore velocità: ed è quello altresì, che volle Paolo rappresentare nel suo cavallo: e dice Cardano, che in quel passo movendosi del cavallo prima il piè destro dinanzi, poi il sinistro pure dinanzi, e in terzo luogo il sinistro di dietro, e finalmente il destro pure di dietro, e quasi che dicessimo in giro muoversi egli con quella agilità che si vede. E quest' ordine di moto vuole che sia proprio quasi di ogni altro quadrupedo, a differenza dell' andare di trotto, che succede per via del moto de' piedi opposti, come dicono i geometri, diagonalmente nel medesimo tempo, cioè insieme il destro dinanzi col sinistro di dietro: e il sinistro dinanzi col destro di dietro, che si suol chiamare ancora levare i piedi, ma in croce. E questo è quanto intorno a tali due sorti di moti si può cavare dal Cardano, tralasciando gli altri moti da esso descritti minutamente, che pel caso nostro non fanno. Pietro Gassendo Frangese, celeberrimo filosofo e matematico, vuole che

cavallo in Parigi, piantandolo nella stessa maniera che avevano fatto in Firenze Paolo Uccello, e Andrea del Castagno. In favore di questo secondo partito stanno il cavallo di M. Aurelio, quelli attaccati a' cocchj ne' bassi-rilievi

questi due moti del cavallo, tanto il trotto, che l'andar di passo, si facciano da quello animale con levare i piedi, come si è detto, in croce, il destro dinanzi col sinistro di dietro, e il sinistro dinanzi col destro di dietro: e soggiunge essere errore grandissimo de' pittori, che rappresentano i cavalli coi piedi alzati in altra maniera. E queste sono le sue parole (*): *Ex quo proinde intelliges, quam fuerit pictor ille ineptus, qui Parisiis ad alteram alam organorum Sancti Martini ita Equum pinxit, ut terrae insistens, in duobus sinistris pedibus, duos dextros elatos in aerem habeat.* Gio: Alfonso Borelli messinese, matematico insigne dell' Università di Pisa, nell' opera *de motu animalium* al cap. 20 e nella proposizione 165. edizione di Roma, tomo primo, a c. 163, dice il contrario di quello che scrive il Gassendo, dimostrando in essa proposizione 165: *gressus quadrupedum non fieri motis alternatim duobus pedibus diagonaliter oppositis, reliquis duobus quiescentibus;* anzi che egli dice nel principio di questo capitolo, essere errore l' affermare altrimenti: nel qual errore dice pure essere incorsi molti filosofi e anatomici: *egregie in hac parte allucinantur, nedum vulgares homines, sed etiam preclari philosophi et anatomici;* e soggiunge ancora, nel dimostrare la sopradetta proposizione, che i pittori e gli scultori hanno sempre seguitato il medesimo errore, dipingendo e scolpendo i cavalli co' due piedi alzati non dalla medesima banda: *talis porro erronea imaginatio adeo invaluit, ut in statuis equestribus, aeneis et marmoreis, antiquis et recentibus, semper duo pedes, e diametro oppositi a terra suspensi exculpti et in tabulis depicti sint.* La dimostrazione del Borelli consiste nel considerare il cavallo in tre piedi fermi, che nell' andar di passo facilmente si riscontrano, ancorchè ve ne sia uno, che appena tocchi la terra nel principio del suo posare, mentre gli altri due di quei tre posano interamente, e questo affinchè la linea della direzione del corpo del cavallo cada in uno spazio, e non sopra una linea o spazio di tanta strettezza, che come linea possa considerarsi. Onde in sentenza del Borelli, non fu errore quello di Paolo Uccello, mentre che egli rappresentò il cavallo co' due piedi fermi laterali, e con gli altri due alzati, uno più e l' altro meno, che è quello che con gli altri due fermi formava il triangolo voluto dallo stesso Borelli. Il padre Francesco Eschinardi della Compagnia di Gesù, matematico in Roma nel suo Libro *de impetu et fluidis*, parlando di questo moto de' cavalli, è ancor egli dell' opinione del Borelli, quanto al volere, che i piedi laterali e non diagonali, debbano posare in terra; ma soggiugne, non essere necessaria la considerazione del sopraccennato triangolo, potendo l' impeto medesimo che porta il cavallo sul moto del camminare reggerlo sopra i due piedi laterali; in quel brevissimo intervallo, che passa tra il moto de' piè destri e de' sinistri. A questo però del padre Eschinardi, pare che si potrebbe rispondere, che quel terzo piede, che considera il Borelli, è quello che dà l' impeto supposto dal padre Eschinardi stesso: è però considerabile insieme con gli altri due, che formano il triangolo del Borelli: e così non pare, che l' Eschinardi dimostrativamente in questa parte il riprenda. Fermandoci dunque nella considerazione benissimo dimostrata dal Borelli, pare, che si possa affermare, che non

(*) Phisicae Sect. 3. membro posteriori Lib. XI. Cap. 5, de motu animalium, et primo de Gressu. In Lione.

di Campidoglio, e dell' arco di Tito; oltre diversi altri degli autori moderni. A ben esaminare la cosa è però d' uopo convenire col dottissimo signor cavaliere Vittorio Fossombroni, che inserì un saggio sopra il moto degli animali e sopra i trasporti nel XII tomo degli Atti della Società italiana e parve con infinita chiarezza sciogliere intieramente il nodo della questione.

Succede spesso e nelle questioni particolarmente le più pertinaci, che abbia luogo quel detto *tutti han ragione*. Ciò si verifica appunto, secondo la dimostrazione di questo chiarissimo matematico, su questa celebre questione agitata da Aristotile in quà intorno al moto del cavallo, sostenendosi dagli uni che il cavallo muove prima le due gambe in una parte e poi le due altre dall'altra, e volendosi dagli altri al contrario che muova prima una delle anteriori e poi la posteriore diagonalmente. A convincere facilmente che nello stato di tal questione tutti hanno ragione fa il nostro autore » che si rivolga l'attenzione sovra quattro punti disposti agli angoli di un rettangolo, » e che progredendo uno dopo l'altro, con la condizione che ad uno davanti succeda uno di quelli di dietro, e viceversa, non possono evitare di » combinarsi nel moto, alternativamente, una volta in diagonale, e un'altra » volta dalla stessa parte, di maniera che quando un cavallo cammina, se » si principia a contare da un piede di dietro, si vedrà succedere quello davanti dalla medesima parte, e principiando a contar da un piede davanti » si vedrà succedergli quello di dietro diagonalmente opposto. Onde Paolo » Uccello, contro di cui fu tanto scritto, e parlato, per il cavallo dipinto » nel duomo di Firenze con due piedi alzati dalla parte destra, ha egual ragione, che Giovanni Bologna il quale modellò il suo bronzo con due piedi alzati diagonalmente. «

Se Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Donatello, il Verocchio, l' autore del cavallo dei Balbi (giacchè essendo amendue ripetizione dello stesso modello non possono considerarsi che per un cavallo solo) avessero prodotti dinanzi a noi parecchi cavalli, costantemente mossi nella forma di quelli dei quali abbiamo parlato, allora soltanto potrebbe dirsi che avevano fissata una massima costante, invariabile, in opposizione a chi avendoli mossi

fu degno di biasimo il cavallo di Paolo Uccello; ma sibbene ogni altro, che diversamente da quello, e nell' antico tempo e nel moderno, fosse stato da altri rappresentato. Nè lascierò di soggiugnere in ultimo, che basta per fermare a favore del nostro assunto, la proposizione del Borelli, che il terzo piede, che alza, tocchi colla punta la terra, e poi levi affatto, come gli altri, perchè subito quello, che era elevato, posa, e uno di quelli, che posavano, si alza, e tocca colla punta: e Paolo Uccello ha rappresentati i due piedi fermi, quello che toccava, e poi leva, e quello che era elevato affatto: e allora avrebbe errato, se egli avesse fatti due piedi elevati interamente, e due posati affatto, il che non fece egli mai.

diversamente, foss'anche di un parere apertamente contrario. Ma noi non possiamo annoverare di questi artisti numerose produzioni. Bensì ricorrendo ai molti cavalli che veggonsi scolpiti ne' fregi del Partenone si trova, che dalla profonda intelligenza del moto degli animali, e dal più gran maestro dell' antica scultura egualmente vennero mossi i cavalli, tanto avvanzando le due gambe da un lato, quanto diagonalmente, essendo amendue i movimenti successivamente naturali e indispensabili; e la stessa osservazione può farsi nei vasi etruschi, ove sono rappresentati cavalli in ogni specie di movimento. Soltanto giova osservare, che nel passo si rende ciò sensibile di preferenza, e qualora il moto dell' una delle gambe dinanzi è sul finire di tutta la sua piena estensione, la seconda di dietro accenna appena di moversi, toccando colla punta dell'unghia la terra, e purchè il cavallo non si slanci nel trotto, non trovansi elevate giammai le gambe di dietro che appena si scostano per progredire e sospingere avanti la massa del corpo; movimento che riesce comodissimo al cavaliere; ma restano momentaneamente ferme sul terreno tre gambe, poichè al solo poggiare in terra la gamba davanti avanzata, la quale era la più arretrata nel passo, movesi la sua diagonale di dietro per respingere dallo stesso lato l'altra gamba davanti. Se poi si acceleri senza trottare quel moto che chiamasi di portante, succedendo allora una maggiore rapidità, senza variarsi disposizione dei movimenti del passo, il cavaliere più sensibilmente s' accorge della simultaneità dei moti laterali combinati colle gambe dinanzi e di dietro dalla stessa parte, e realmente non è difficile, che un cavallo in quell' andamento cada con qualche pericolo. Queste poche riflessioni ci erano necessarie per non apporre a difetto ciò che pensatamente e con profondissimo studio è stato da gravissimi artisti osservato e messo in pratica, come vedrassi nei primi cavalli di bronzo che sottoponghiamo agli occhi dei nostri lettori nella Tavola XXI.

Cavallo di Donatello in Padova.

Donatello parve operare in conferma delle esposte ragioni di movimento, quando primo ci diede in Padova la statua di Erasmo da Narni condottiero d' armi della repubblica veneziana. Visibili sulla facciata di san Marco già stanno i quattro cavalli che appunto muovonsi tutti della maniera indicata; e se mai fosse lo scultore toscano stato dubbioso sul partito da prendersi, non esitò certamente un istante, avvalorato da tanto esempio; sebbene si scorge, che gli artisti toscani a cui debbe l'Italia il maggior numero di statue equestri in bronzo che siansi fuse dopo il risorgimento delle arti, avevano adottata generalmente la massima che il movimento più conveniente ad esprimersi nel passo del cavallo fosse appunto questo di cui fecesi tanto rumore. Che sarebbesi allora detto, se si fossero conosciuti i cavalli ercolanensi, i bassi-rilievi del Partenone e tante preziose ed eleganti pitture sui vasi greci? Non osò Donatello di dar molta elevazione alla gamba davanti

del suo cavallo, e neppur d'isolarla affatto, che prese il timido ripiego di porvi sotto una palla per multiplicare i punti d'appoggio; il che sarà forse stato un effetto di mancanza di calcolo nella distribuzione del peso del metallo nella forma, non avendo la precauzione di alleggerire possibilmente la parte dinanzi, aumentando il peso di quella di dietro; il cavallo è piuttosto pesante, il collo carnoso, e la testa bovina: le giunture sono assai ben intese, ed avvi larghezza di stile più che in altre opere di quel tempo: se la figura del cavaliere avesse più nobiltà, fosse più grandiosa, e meglio atteggiata, questo monumento avrebbe un pregio infinitamente maggiore.

Cavalli degli Estensi in Ferrara.

Fu in quell'epoca all'incirca, che anche nella città di Ferrara venne fusa la statua equestre del marchese Niccolò d'Este, avendo il cavallo lo stesso movimento, la quale vedevasi sopra una colonna nella pubblica piazza, e colle più care memorie che la stima e l'affezione de' cittadini avevano erette a quei benemeriti principi, soggiacque alle vicende di quest' età nostra in cui perirono tante preziosità. Ricavasi dai libri di quel comune, che questa statua nel 1443 fu fatta da Niccolò di Giovanni Baroncelli discepolo del Brunellesco, denominato poi sempre Niccolò del Cavallo (1).

Andrea da Verocchio avvanzò l'arte nel suo cavallo fuso in Venezia da Alessandro Leopardi, per l'imperfezione del getto rimasto dopo la morte dell'artefice toscano, la quale accadde nel 1488. Di qui nacque un errore per cui da alcuni si attribuì l'opera del cavallo al fonditor veneziano, cui non compete che il merito della fusione, e al quale debbonsi poi sommi elogj pel piedestallo da lui architettato con tal maraviglia che senza tema di esagerazione può ritenersi per il più magnifico, e il più elegante che sia sottoposto a tutte le statue equestri che si conoscono (2). Siccome poi era costume che i fonditori ponessero il loro nome talvolta nelle opere da loro gettate (meccanismo sempre laborioso e difficile) così modestamente essendosi sotto il ventre del cavallo sulla cinghia posto dal Leopardi il proprio nome colle seguenti parole *Alexander Leopardus v. f. opus*, si volle gravare questo abilissimo artefice di aver tentato di usurpare al Verocchio il merito del modello della statua, poichè la lettera *f.* venne da molti spiegata per *fecit*, in vece che per *fudit*. Ma oltre che Alessandro Leopardi era già noto per altre opere insigni, e come scultore e come architetto, siccome fu da noi dimostrato ove degli artefici veneziani di quel secolo a lungo trattammo, e non abbisognava

(1) Di questi artefici e di quei monumenti parlasi nel Volume II. Lib. IV. c. 7. pagina 194. di questa Istoria.

(2) Questo piedestallo fu prodotto come un modello di questo genere architettonico nell'opera che ha per titolo. *Le fabbriche veneziane illustrate e misurate*, ove se ne veggono in due gran Tavole la pianta, il prospetto, e i dettagli.

di vestirsi dell'altrui per celebrare se stesso; viene pur anche smentita evidentemente quest' ingiustissima accusa, appostagli da alcuni scrittori, quando si osservi la lapide che pose a se stesso ancora vivente sul sepolcro di sua famiglia nel chiostro della Madonna dell'Orto, ove ingenuamente si espresse e diessi vanto di aver architettato unicamente *la base del cavallo di B. Colleoni* (1).

L'abitudine rende talvolta gli uomini indifferenti alle cose di maggior pregio: e convien dire che per questo siasi fatto minor caso che nol merita di questa bella ed animata statua equestre. Il cavallo ha molta energia nel suo movimento, e senza esser punto esagerato, mostra talmente d'avvanzare nel passo, che sembra voler scendere dal piedestallo. Nessun cavallo che posa su tre gambe, avendone elevata una sola, espresse mai con altrettanta giustezza il suo movimento, come quello del Verocchio. Le proporzioni sono grandiose, non eccessivamente pesanti, le parti anatomiche ben intese, il cavaliere vi posa con maestà, e certamente che una figura vestita di ferro, e serrata nell'arcione, come secondando il costume guerriero di quei tempi la espresse lo scultore, non può addossarsi sovra un cavallo come le figure disciolte da ogni impaccio, e arrendevoli a quell'atteggiamento che fa del cavaliere, e del cavallo una cosa sola.

Non crediamo che sia molto oltraggioso al progresso che fecerò le arti il dubitare, se in simil genere di produzioni venisse mai eseguita cosa migliore di questa, poichè già in altre opere abbiamo dovuto concedere e riconoscere, che nel secolo XV si videro lavori di un merito superiore pel gusto e per l'intelligenza alle opere che nel XVI mostravano un maggior possesso dell'arte, e una perfezione maggiore nella loro meccanica esecuzione.

Cavallo di Daniello da Volterra in Parigi.

Pare che il terzo cavallo di bronzo che venisse fuso in Italia sia quello che Daniele Ricciarelli da Volterra, per ordine di Catterina de Medici, fuse, e stette tanti anni in Roma nel cortile del palazzo Rucellai. Questo fu

(1) Simili errori facilmente succedono: e non è da farsene la maraviglia. Anche le arti meccaniche spinte al loro genere di perfezione acquistano tutto il diritto, come le altre operazioni umane, per mandare ai posteri il nome dei più famosi che le esercitarono. I calcografi posero molte volte il loro nome che si confuse con quello degli incisori delle stampe. I legatori di libri pretesero di porre il loro nome modestamente vicino a quello d'Omero o di Gallileo, le cui opere avevano ornate di minio e levigate di pomice; Cristoforo da Ferrara non omise il suo nome sulle cornici poste ai quadri dei Vivarini da Murano; e Francesco Righetti pose il suo nome sulla statua colossale di Napoleone da lui fusa, e modellata da Canova, che stà nel palazzo delle arti e delle scienze in Milano. Ma dovranno ben passare dei secoli di caligine, avanti che nascano fra Righetti e Canova le dubbietà che sorsero tra il Verocchio, e il Leopardi.

ordinato per porvi la statua di Enrico II Re di Francia, morto in giostra per una ferita nel capo nel 1559. Ci rimane una stampa in gran foglio di Niccolò Van Aelst, la quale presenta non solo il cavallo ma anche il Re di Francia assisovi cui fu anticamente destinato, vestito militarmente col capo scoperto, e la lancia spezzata nella mano destra, posto sovra una base ove è scolpito un torneamento allusivo alla circostanza della morte di questo infelice monarca. Pare però che Van Aelst abbia tratto il cavallo dal bronzo, e la figura dal modello, probabilmente addossato allo stesso cavallo; giacchè sappiamo che per non essere stato finito a cagione della morte di Daniello da Volterra, accaduta nel 1566, il monumento rimase imperfetto in Roma, e l'intagliatore vi pose egli stesso difatti la seguente iscrizione: EFFIGIES EQUI AENEI OPERIS DANIELIS RICCI VOLTERRANI, FIERI JUSSIT REG. MARIA (*sic*) OB. MEM. REG. HENRICI II. F. M. SUI VIRI QUI OBIIT IN TORNEAMENTIS. È singolare intanto l'ignoranza dell'intagliatore che, trattandosi d'incisione contemporanea, invece di *Catterina* scrisse *Maria*, sapendosi che Van Aelst fiorì appunto dal 1550 al 1600, e Catterina visse fino al 1589, mentre Maria de Medici che fu moglie di Enrico IV, non celebrò le sue nozze che nel principio del secolo XVII nella fresca età di ventiquattr'anni. Grato sarà a' nostri lettori il trovare un'indicazione di questa statua nella Tavola XXII, la quale presenta una mediocre imitazione del cavallo di M. Aurelio in Campidoglio; ed è ciò naturalissima cosa, poichè se Donatello, e Verocchio osservarono in Venezia i cavalli di san Marco e mossero come quelli anche le loro statue equestri, così il Volterrano che lavorava in Roma, e aveva sott'occhio altro modello, credette di conformarsi a quello, e ne esagerò soltanto le forme, sperando di ottener maggior espressione, e più vita nel monumento.

Nell'anno poi 1639, vale a dire 73 anni dopo che fu gettato questo bronzo, il Cardinale di Richelieu fece situare nella piazza di Parigi il cavallo trasportato da Roma, e vi fu posta la statua di Luigi XIII, rimossane quella di Enrico II, che come abbiamo accennato non era al più che il modello. La sostituzione fu molto cattiva, poichè la figura del moderno Re venne eseguita da mediocrissimo artista chiamato Briard il figlio, quel medesimo che avendo voluto riattare la statua equestre di Enrico IV di mezzo rilievo in piombo, fatta dal padre per la facciata dell'*Hotel de Ville* in Parigi, danneggiata per un incendio, vi fece egli onta maggiore che il fuoco non aveva fatta, e fu forza togliere il monumento. Stette questa statua fino al 10 agosto 1792 finchè cesse colla più parte di simili opere al furor popolare (1).

(1) Era ancor vivente Luigi XIII quando l'accorto Cardinale suo primo ministro pose il citato monumento colla seguente iscrizione, la quale non attesta certamente le glorie del monarca, nè il voto dei popoli, ma la sola bassa adulazione d'uno scaltro cortigiano.

Era passato dall'Italia alla Francia anche un altro cavallo di bronzo che servì alla seconda statua equestre di quei monarchi, mandato da Cosimo II de Medici a Maria reggente di Francia vedova di Enrico IV, la quale fattavi eseguire poi la statua del marito da un cattivo scultore chiamato Duprè, ed ornatane magnificamente la base dal Francavilla, stette per quasi due secoli alla venerazione dei Francesi dal 23 agosto 1614, in cui la Regina fece situarla sul pontè nuovo nella così chiamata piazza di Enrico IV, fino agli 11 agosto 1792.

Questo cavallo, eseguito in Firenze, non era già stato fatto, come alcuni scrissero, per porvi la statua di Ferdinando dei Medici che era fin da quel tempo ultimata come ora si vede nella piazza della Nunziata; Gio. Bologna ne fuse il bronzo, che non venne terminato per la sua morte, e Cosimo II fece finire il cavallo da Pietro Tacca, uno degli allievi di questo scultore, e lo inviò in Francia con un suo ambasciatore (1). Si rimproverò da' Francesi lo stile pesante di questo cavallo; e può essere che sia tale mentre fu eseguito negli ultimi anni della vita di questo scultore, e per conseguenza non riescì una delle migliori opere sue, poichè se per la sua morte rimase imperfetto, e se egli morì di 84 anni, difficil cosa è che in tale età possa condursi opera di merito insigne. Il Bologna nelle ultim'ore quasi di vita, lavorava anche ad un'altra statua equestre per le Spagne che lasciò pure imperfetta, e fu finalmente finita dal Tacca: ma nessuna di queste giungeva al merito della principale fra le sue, che è quella di Cosimo I posta sulla piazza del Gran

Cavallo di Gio: Bologna in Firenze.

Pour la glorieuse et immortelle memoire du tres-grand, et tres-invincible Louis le juste XIII du nom Roi de France et de Navarre, Armand Cardinal et Duc de Richelieu son principal ministre dans tous ses illustres et très glorieux desseins, comblé d'honneurs et de bienfaits par un si bon maitre et un si généreux monarque, lui à fait elévér cette statue pour une marque eternelle de son zele et de sa fidelité et reconnoisance 1639.

Che singolare contrasto produce quest'iscrizione con quella semplice e dignitosa che leggesi sotto la citata statua di Bartolomeo Colleoni? *Bartolomaeo Colleono Bergomensi ob militare imperium optime gestum S. C.*

(1) A disinganno di quanto esposero alcuni scrittori francesi e a convincere che il cavallo per Enrico IV non fu mai originariamente destinato ad altro uso (nascendo forse una tal confusione da quanto accadde per quello di Enrico II) basti il sapersi „ che quel Concino Concini che „ fu poi Maresciallo d' Ancre, *favorito* „ *con un pò troppo di debolezza da Ma-* „ *ria de' Medici*, nel passar da Firenze „ accalorò talmente con suoi uffici *la de-* „ *terminazione del Cavallo incominciato per Francia*, che a Gio. Bologna con- „ venne applicarsi a questo, ogni altro „ lavoro tralasciato. E già avealo quasi „ condotto a fine, quando piacque al cie- „ lo di chiamare a se il valoroso artifi- „ ce ec. (Baldinucci. Vita di Gio. Bol.).

Duca di Firenze. Noi ritenghiamo, che tra le quattro statue equestri che ebbe la ventura di poter fondere questo scultore (combinazione assai rara e singolare) la prima da noi prodotta alla Tavola XXIII sia fuor d'ogni dubbio la migliore.

Il movimento del cavallo indica l' incominciare del trotto, le gambe si levano diagonalmente, la struttura del cavallo è italiana, la testa piccola e di bella forma, le orecchie pendono in avanti senza quella varietà di moto indicativo le subitanee sensazioni del cavallo; il collo è grosso e pesante, e direbbesi la figura del cavallo un po' corta, e che al pesante della parte davanti non bene corrispondano la groppa e le coscie di dietro. Introdusse l' artista un movimento troppo ondeggiante nelle chiome, che non è proprio dei crini del cavallo, e può dirsi manierato, nè da tutto ciò che costituisce il merito della scultura nell'animale può dirsi che spiri quel generoso ardimento che lo rende intrepidamente compagno dell'uomo nei militari cimenti. La figura di Cosimo vi siede sopra con tutta la nobiltà e la grazia; nè può posarsi in sella con più maestà un cavaliero, non tanto per l'atteggiamento che per la decenza con cui è panneggiato, tenendo una via di mezzo tra il costume dei tempi, e le convenzioni adottate per la scultura. In questo monumento veramente l'uomo e il cavallo si compongono assieme mirabilmente. Il peso complessivo di tutta la statua equestre, eseguita in due getti separati, l'uomo e il cavallo, è di 23154 libbre di metallo. Quest'opera fu pienamente esposta al pubblico nel 1594, li 10 giugno, quattordici anni prima della morte dell' autore che successe nel 1608; e convien accordare che risente in ogni sua parte alquanto di quella debolezza che difficilmente va disgiunta da un uomo settuagenario (1).

(1) Singolari sono gli errori relativi alla storia e ai monumenti d' Italia che incontransi nei libri dei viaggiatori, particolarmente francesi: ma anche nell'opera del signor Patte che ha per titolo *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV*, preceduta di molte buone osservazioni sui monumenti in generale, e che può riputarsi fra i migliori libri in questo genere, incontrasi il grossolano errore di credere che Cosimo I Duca di Firenze a cui fu eretta la statua equestre da Gio. Bologna, sia il Cosimo vecchio *pater patriae*. Si citano in faccia alla cattedrale di Ferrara due statue equestri in bronzo, l'una eretta a Niccolò, l'altra a Borso, quando a questo secondo non fu mai eretto monumento equestre, ma ebbe una statua sedente; si suppone che in Ravenna fosse innalzato un gran monumento a Gastone di Foix, poichè morì in quella battaglia sotto le mura di quella città, ignorando che la scultura impiegò tutti i suoi mezzi e la maggior pompa per erigergliela in Milano, come abbiam visto nello scorso Volume pag. 357 e in fine enumerando tutti i monumenti equestri d'Italia non onora neppure d'una parola di reminiscenza quello di Donatello in Padova. Ed ecco come anche i buoni libri sfigurano la storia delle arti e quella delle nazioni ad un tempo.

Cavalli di Piacenza.

Non correvano quattr'anni che Gio. Bologna era mancato ai vivi, quando nel 1612 un giovane intraprendente assunse di modellare e fondere due grandi statue equestri in Piacenza. Questo fu Francesco Mocchi da Montevarchi che nel 1625 terminò il suo difficile impegno; e la piazza di Piacenza vide due grandiose opere che levarono infinito rumore per la loro mole, per gli augusti personaggi che rappresentavano, e per l'estrema pulizia dei getti che vennero eseguiti perfettamente. Ma non può a meno di non riconoscere il diligente osservatore dei disegni che presentiamo alla Tavola XXIV, che il Mocchi invasato dalla dominante manìa di novità che fece girar il capo a tutti gli artisti di quell'età, cercò di dar nello strano quanto è possibil mai in un soggetto che pare infinitamente circoscritto, e di cui già l'Italia avea parecchi moderni esempj, oltre gli antichi avanzi delle arti greche e romane. Tutti coloro che hanno qualche gusto nelle arti, e che osservano con occhio libero di prevenzione, si spogliano immediatamente del fascino che a prima vista producono quei bronzi, e inutilmente ricerca nelle statue equestri di Alessandro e di Ranuccio Farnese quella purità, sobrietà ed eleganza che costituiscono il bello dell'arte. E quand'anche nei cavalli vi fosse ciò che indarno vi domandano i buoni anatomici, la corretta distribuzione e funzione dei muscoli e delle ossa, e che le teste e le estremità fossero di miglior scelta, l'autore mise tanto studio nell'agitare per moto del vento le chiome e le code dei cavalli, e i vestimenti dei cavalieri, che deformò le masse e le proporzioni generali della composizione con una quantità di svolazzi, che appena sarebbero tollerabili quando i cavalli fossero lanciati alla carriera in un torneamento. Disagradevole per conseguenza è l'effetto di tutte quelle linee, di quegli oscuri e trasfori minuti e taglienti per ogni verso; e di tanti angoli acuti che irritano l'occhio il quale inutilmente ricerca una linea armonica da secondare piacevolmente. L'autore tentò d'imporre col maraviglioso berninesco, e giunse a sorprendere nel suo secolo; siccome non è maraviglia che riscuota ancora gli encomj di chi, accostumato a sentir dall'infanzia applauditi simili bronzi, e non avendo mai veduta altra produzione migliore dei tempi precedenti o delle età posteriori, continua per tradizione a lodar le opere del Mocchi per amore di proprietà nazionale, e per rispetto all'opinione degli avi, che tanti suppongono ciecamente ne sapessero sempre in ogni cosa più dei nipoti.

Oh quanto grato ci sarebbe il poter soddisfare al nostro dovere di storico imparziale, senza irritare tante buone persone che indifferenti a queste nostre osservazioni accarezzano soavemente l'errore in cui nacquero e che loro riesci tanto caro, sdegnando di ricevere un'istruzione che loro non torna a profitto alcuno! Tutti coloro che nacquero sentendo sempre applaudire le statue dei loro Farnesi, che ne lessero nelle opere dei contemporanei le lodi, che ne

conservano nelle medaglie a tal uopo coniate le impronte come altrettanti giojelli, riguarderanno indubitatamente questi scritti come funestissime innovazioni che attentano alla preziosità dei patrj tesori; ma ci rimane il conforto che a poco a poco si vadano dileguando i pregiudizj; ci resta la speranza che questa storia non sia letta se non da chi, partendo dai primi libri, vi riscontri una progressione d' idee e di raziocinj pei quali le opere degl' ingegni traviati non possano meritar giusta lode; e siam certi che pei confronti che andiamo instituendo fra i monumenti di tutte le età (quantunque non siano che deboli segni di sussidio unicamente per la memoria) si conoscano tutte le verità che non possono apparire per la semplice ispezione dei bronzi farnesiani. L' urto che nascer deve dall'imparziale e libero nostro pensare si rende però tanto maggiore, quanto più le opere degli artisti si avvicinano ai nostri giorni, e la memoria degli oggetti rappresentati, del plauso riscosso, e delle somme impiegate è più viva (1). Ognuno ben sa quanto l'ambizione

(1) Bramosi di ricevere tutte le notizie intorno ai cavalli di Piacenza che ritrar si potevano in patria da documenti originali, essendo stato pochissimo pubblicato intorno a questi bronzi da' biografi, noi fummo con esuberanza corrisposti nelle nostre ricerche dal solerte raccoglitore di patrie memorie e preziosità sig. canonico Benedetto Bissi, e dal dotto presidente degli studj di belle arti in quella città sig. Giampaolo Mazzi, che si prestarono con molta bontà alla gentile impazienza di chi s'interpose ad ottenerci favore.

„ Avendo il sign. Duca Ranuccio Farnese fatto sapere nei primi mesi del 1612 „ alla comunità di Piacenza di avere determinato che la sign. Duchessa sua moglie Margherita Aldobrandini facesse pur „ finalmente il suo solenne ingresso in Piacenza, ritardato da tanti anni, dice il „ sign. Duca, a cagione *delle reiterate sue „ occupazioni di viaggj e delle gravidanze della signora Duchessa*; furono dai „ piacentini trascelti nel dì primo marzo „ i mag. dott. Lazzaro Radini Tedeschi, „ dott. Francesco Casali, e cavalier Bartolommeo Barattieri, affinchè di concerto „ col cav. Gio. Battista Trotti insigne pittor cremonese, detto volgarmente il Malosso, provedessero al buon ordine e al „ maggior decoro possibile di detta funzione.

„ Fra le grandi idee che in tal congiuntura vennero in capo a quei deputati o „ che furono lor suggerite, la più nobile „ fu quella certamente di erigere sulla „ piazza del comune, a spese del pubblico, due grandi statue equestri di bronzo, rappresentanti l'una il fu Duca Alessandro Farnese, e l'altro il Duca Ranuccio suo figliuolo.

„ Ottenutane la sovrana approvazione, „ furono da essi deputati incaricati dell' esecuzione Francesco Mocchi da Montevarchi assai rinomato scultore, e il capitan Marcello de Monachi romano, mandato da Roma dal Cardinal Odoardo „ Farnese come eccellentissimo nell' arte „ di fonder metalli. L' istrumento mercè „ di cui davasi ad essi un tal carico, e in „ cui segnate erano le mutue condizioni, „ fu stipulato il dì 28 novembre dello stesso anno 1612.

„ È da ricordare, che tra queste condizioni una si fu *che detti cavalli habbiano ad essere ciascuno di loro in altezza*

piacentina si compiaccia di questi cavalli, il cui merito in quanto al getto è grandissimo; e sono opere di un autore che ebbe altrettanto credito a'suoi giorni come il Cornacchini, e il Bernini, cosicchè non potrà farsi da alcuno

„ *di palmi dodici romani da misurarsi* „ *dalla base sopra la quale detti cavalli* „ *fermeranno il piede, alla spalla del ca-* „ *vallo; e la statua che sarà posta sopra* „ *detto cavallo debba essere ciascuna di* „ *esse alta palmi diciotto o più o meno a* „ *proportione del cavallo*.

„ Nè deve ommettersi che dal detto i- „ strumento rilevasi ancora, che i disegni „ e i modelli d'amendue queste statue for- „ mati vennero dallo stesso Francesco „ Mocchi, e non già l'uno dal ricordato „ cav. Malosso, e l'altro da Camillo Pro- „ caccino, come pur venne scritto da al- „ cuni.

„ Or mentre erano in tale stato le cose, „ alcuni contrasti sopravenuti fra lo scul- „ tore e il fonditore fecero sì che l'impre- „ sa restasse interamente addossata al solo „ Mocchi, il quale ciò non pertanto la con- „ dusse a fine bravissimamente, benchè „ più tardi assai che non erasi a princi- „ pio ideato.

„ Infatti soltanto il 9 ottobre 1620 la „ prima di dette statue da lui terminata, „ e fu quella del signor Duca Ranuccio, „ venne dalla fondaria trasportata alla piaz- „ za del comune, e quivi collocata sopra „ un bellissimo piedestallo di marmo, or- „ nato di iscrizioni incise in bronzo, e di „ puttini, bassi-rilievi, ed altri fregi an- „ ch'essi di bronzo, e tutti invenzione e „ disegni del detto Mocchi, e non fu inte- „ ramente e solennemente scoperta la pri- „ ma volta agli occhj del pubblico che il „ dì 13 del seguente decembre.

„ La seconda statua poi rappresentante „ il Duca Alessandro fu portata in piazza, „ e collocata sul suo piedestallo il 29 ot- „ tobre 1624, ma non prima del 6 febbra- „ ro, giovedì ultimo di carnevale del susse- „ guente anno 1625, fu essa con magni- „ fica pompa scoperta ed esposta al pub- „ blico.

„ Aggiungasi a tutto ciò, che così i ca- „ valli come le statue sono ciascuno di un „ sol pezzo intero di getto, secondo che „ apparisce dal libro delle ordinazioni del „ comune di Piacenza a tale fabbrica spet- „ tanti, e non già composti di varj pezzi „ separatamente fusi, e insieme poscia „ collegati, e saldati; siccome volgarmen- „ te si crede.

„ La spesa per il detto comune per sì „ fatta opera, come ricavasi da' libri suoi, „ montò a quarantaquattro mille cento set- „ te scudi romani, paoli otto, e sette ot- „ tavi; non compresivi probabilmente i „ mille e ottocento ducatoni piacentini „ che dal comune stesso furono dati per „ premio del lavoro di bronzo dei piede- „ stalli.

„ Del qual prezzo una parte toccò pure „ al ricordato più volte capitan Marcello „ il quale, o avesse rinnovata la società „ col Mocchi, o lavorasse dipendentemente „ da lui, certo ebbe molta mano in detti „ lavori, come ve l'ebbero, sia nell'inta- „ glio di marmo, sia nella fusione di bron- „ zo, e sotto sempre la direzione del Moc- „ chi, Pasquale Pasqualini, Innocenzo Al- „ bertini, Orazio Albricci, e Lorenzo Lan- „ cisi.

„ Diciamo prima di terminare, che fu „ il Mocchi sì pago di quest'opera sua, „ che volle ampliarne vieppiù la memoria, „ e la fama con due medaglie di bronzo „ di ben grande modello da lui fuse, nel- „ la prima delle quali vedesi nell'anterior „ parte il busto di Alessandro Farnese col- „ la leggenda *Alex. Farnesius Plac. et* „ *Par. Dux III*, e nell'opposta la di lui „ statua equestre su piedestallo, e intorno „ *Plac. Civ. optimo Principi*. Sotto il

querela se Mengs, scrivendo a Falconet, con preterizione li escluse dalle buone opere de'moderni maestri italiani *j'entends les chevaux des habiles maitres modernes qui subsistent à Venise, à Florence, car ceux de Plaisance, et ceux de Rome du Mocchi, Bernin, et Cornacchini, ont trop peu d'excellence pour en faire reflexion.*

Cause di molti errori nel giudicare delle Arti.

Gli errori dei giudizj in materia d'arte hanno diverse origini come ognuno comprende, poichè riconoscono spesso la loro sorgente dalla vanità figlia dell'ignoranza di chi si mette a decidere, o nascono da antiche prevenzioni derivate da circostanze particolarmente inerenti ai luoghi ed ai tempi, o finalmente provengono dal troppo e ciecamente abbandonarsi alle opinioni di chi esclusivamente o appartiene alla classe degli eruditi, interamente digiuno delle pratiche dell'arte, ovvero spetta a quella degli artisti materiali, e stranieri ad ogni sorta di scienze e di erudizione.

La maggior parte degli uomini osserva le produzioni dell'arte con una diversità grandissima di sensazioni. Pochissimi hanno la buona fede di convenire, come dinanzi alle più belle produzioni l'anima loro non senta commovimento, ancora che ciò realmente succeda, e tutti vergognandosi d'essere insensibili al bello, prendono l'aria di ammiratori dinanzi alle statue, e ai quadri che loro si presentano. Singolare è come la nostra vanità allora non possa mai limitarsi ad osservare senza decidere, e quantunque non educati a conoscere il bello, e a discernerlo dall'apparente, confondendo spesso l'esecuzione con l'invenzione, l'imitazione materiale colla scelta ideale, ci arroghiamo la parte di giudici competenti per pronunciare sulle imperfezioni e i difetti delle opere dell'arte, quasicchè fosse la stessa cosa che il dar giudizio della più bella rosa d'un giardino, del più bel pomo d'un albero, dell'uomo più alto e ben fatto. Noi sentiamo così ardentemente il bisogno di lusingare il nostro amor proprio erigendoci in giudici, e in censori, che non possiamo trattenerci dal sentenziare: ma siccome è molto più agevole il negare che l'affermare (come disse Winkelmann su questo proposito) così si scorgono più agevolmente le mancanze di quello che le perfezioni, e facilissimo diventa il *riprendere* quanto arduo si riconosce l'*istruire*.

Dalla qual cosa ne deriva, che tali uomini, ove lodano, si servono dei termini generali poichè non hanno mezzi per sviluppare i principj costituenti

„ piedestallo poi *Fran. Mocchius f.* Nella „ seconda è da una parte il busto di Ranuccio colla leggenda *Ranutius Farnesius* „ *Plac. et Par. Dux IIII*, e dall'altra la „ sua statua equestre e intorno *Plac. Civ.* „ *optimo Principi*; e qui ancora sotto il „ piedestallo *Fr. Mocchius f.* „ Sono queste medaglie riportate nell'opera *I Cesari del museo Farnese* „ del Pedrusi, continuata dal Piovene. Tom. „ IX. pag. 162. e 193. e nella Zecca e moneta parmigiana illustrata dal P. Affò; „ edizione di Parma del Carmignani in „ foglio.

la bellezza, e si estendono minutamente sui difetti se avviene che ne scorgano di evidenti; poichè le imperfezioni parlano ai loro sensi in un modo più chiaro e più a portata della mediocrità degli intelletti loro. Di qui accade in oltre, che siccome poche opere esistono senza difetti, ed è facile cogliere nel segno in rilevarne qualcuno, così di alcune di tali rettitudini di giudizio nudrendosi l'orgoglio umano, ne abusa a tal segno da cercar sempre il difetto, non curando mai la bellezza, e diventa per tanti un vero sinonimo *il giudicare dell'arte, e il pronunciare sui difetti dell'arte*. Aggiungasi oltre ciò, che per tema di cadere nel falso, e per voglia di mostrare tutta la profonda maturità nei giudizj, stannosi questi in agguato per raccogliere da quei che sanno in tali materie tutto ciò che può corroborare le loro sentenze; ma sempre per avvalorar la censura, e mai per dar peso alla lode. Cita il soprallodato scrittore coloro, che avendo sentito alcune critiche osservazioni intorno all'Apollo, all'Antinoo, all'Ercole (dirette per lo più sulle parti ristaurate, dei difetti delle quali non può incolparsi l'artefice) erano beati di poterne far pompa, poichè anche in quei capi d'opera dell'arte giugnevano a potere pur citare, con lo scudo di accreditate autorità, un qualche difetto.

La seconda erroneità nei giudizj nasce da quella inseparabile serie di prevenzioni, tante volte contradditorie fra loro, e da una diffidenza anche per le prevenzioni medesime. Le opere che ricordano i fasti della patria e degli avi, quelle che vennero eseguite da'proprj concittadini, quelle che assorbirono cospicua parte del pubblico, o del privato censo, tutto ciò che al nostro nascere si vide per queste cause tenuto in venerazione dai padri, e che interessa direttamente per alcuna delle indicate ricordanze il cuore o la mente, commovendo le passioni dell'animo, o esaltando l'ambizione, qualunque ne sia la sorgente, o politica, o militare, o religiosa, conserva un tale ascendente sullo spirito umano, che impossibile riesce il distruggerne la prevenzione. Ed ecco come per un pregio morale della cosa, si pronuncia un falso giudizio applicandovi una sentenza ingiustissima, giacchè questa irregolarmente precede in tal caso ogni esame. Ed altri al contrario vengono indotti in errore per troppo tenersi in guardia contro le prevenzioni smoderate in favor degli antichi, proponendosi avanti di esaminare di non lodar cosa alcuna, e ritenendo l'ammirazione come figlia dell'ignoranza. La qual cosa produce infiniti e grandissimi danni ed errori, e nessun avvantaggio: poichè vivendo in guardia contro la sorpresa di ciò che possa piacere, non si fa che precludere l'effetto il più grato che è quello della dilettazione, ancorchè venissimo indotti in errore; e ad ogni modo è sempre giovevole la prevenzione in favore delle opere de'nostri maestri; *poichè*, dice assai saviamente Winkelmann, *guardandole con ferma persuasione di trovarvi il bello, questo vi si cerca*

e vi si trova, se non al principio, almeno colle ripetute osservazioni, poichè realmente vi esiste. Se Falconet, se Milizia, e tanti altri uomini di ingegno che vissero troppo in guardia contro la sorpresa del piacere, la quale deriva dalla prevenzion favorevole per le opere antiche, potessero rispondere di buona fede, dovrebbero convenire, che la testa con troppa insistenza loro malgrado invase, senza alcun vero contentamento e delizia reale, tutti i diritti del cuore, al quale hanno un accesso così immediato le produzioni di queste arti divine.

La terza delle basi su cui si fondano tanti fallaci giudizj deriva dal riportarsi che fanno generalmente coloro che non azzardano di esporre un'opinione loro propria, al voto dei puramente eruditi, o dei versati soltanto nelle nude pratiche dell'esecuzione. È però vero, che è molto difficile che si combinino scrittori iniziati nelle pratiche di questi studj, o artisti che la storia dell'arte conoscano, e l'erudizione necessaria abbiano al segno d'esser norma sicura a chi non ebbe in tali studj nè pratiche, nè teorie. Aridamente i primi si fanno sistemi, danno sentenze; e nel corso di quest'opera nostra, senza mendicare per pompa i luoghi ove riconvenirli negli evidenti errori che presero, per esser digiuni delle pratiche dell'arte, non abbiamo ommesso di notarli ove s'incontrarono sul nostro cammino, ricordando loro più volte il detto di Plinio: *de pictore, sculptore et fictore nisi artifex judicare non potest.* Ma i secondi sono ancora più pericolosi dei primi per strascinare gl'indotti di questi studj a una vera fallacia di discernimento; poichè ordinariamente venendo da essi preferito il difficile al bello, e pregiandosi da tanti il complicato lavoro, assai più che la semplicità e la finezza dell'espressione, ne nasce ad un tempo un'illusione nei giudizj, e un danno immenso alle arti. Da questo disordine abbiamo veduto essere principalmente derivata la corruzione del gusto nell'ultima età che ha preceduto il secolo in cui scriviamo, e da questo fascino fatalissimo appena adesso si comincia a liberarsi il mondo, che stette per lunghissima età ravvolto nei prestigj della difficoltà e della bizzarria. Senza di questo le opere del Bernini e dell'immensa sua scuola non avrebbero fissata l'epoca alle arti del XVII secolo, e le statue equestri del Mocchi in Piacenza, e i marmi della cappella san Severo a Napoli non avrebbono avuto alcun lodatore.

Cavallo del Bernini in Roma.

Noi non prenderemo ad esaminare il Cavallo del Bernini che porta la figura di Costantino a piè delle scale vaticane, opera da cui poco fu dissimile l'altro mandato in Francia per la statua equestre di Luigi XIV, al quale poichè non piacque, venne sostituita una testa di capriccio, e convertito in un Curzio relegato a Versailles: il tornar nuovamente sul proposito di questo autore ci porterebbe a ripetere molte cose già dette, ove si parlò diffusamente di lui: basterà quindi indicare che alla Tavola XXIV si vede questa

figura equestre peggio che costantiniana, e che per modellarne una anche inferiore non vi voleva che un Cornacchini, il quale dirimpetto scolpì la statua equestre di Carlo Magno.

Cavallo di Girardon in Parigi.

Grande fu il numero delle statue equestri innalzate a Luigi XIV in Francia, e grande occasione principalmente ebbero gli artisti d' allora di esercitare l'opera, e l'ingegno il quale venne affinato moltissimo nel meccanismo della fusione. Tutte le altre statue equestri di cui abbiamo parlato fin ora, meno quelle del Mocchi, sono state fuse in due getti, il cavallo, cioè, separato dal cavaliere, e fu in questo secolo che la gran statua equestre modellata da Girardon venne formata d'un sol getto colla fusione di settanta mille libbre di metallo, per opera di Gio. Baldassarre Keller originario svizzero. Vivente questo monarca si vide questo gran monumento abbellire la piazza *Vendome*, e lo stesso autore venne incaricato dal Maresciallo di Boufflers di fonderne una seconda per le sue terre, la quale poi finì coll' essere transferita sulla piazza di Beauvois (1).

Lione vide egualmente nella sua piazza principale la statua equestre di questo monarca scolpita da *des Jardins*, lo stesso che aveva eseguito il gran monumento nella piazza della Vittoria in Parigi.

Altri Cavalli in Francia.

Lo scultore Coyzevox eseguì una statua equestre in bronzo per la città di Rennes; Le Hongre ne fuse una simile per la città di Dijon; gli scultori Mazeline, e Utrels fiamminghi fusero la statua equestre per la città di Montpellier, la quale essendo stata lavorata in Parigi, subì una serie di sventure nel suo trasporto, facili ad accadere e proprie ad un gran masso di bronzo, che debbe in più modi, e per acqua e per terra traversare grandissimo spazio di paese. Ed oltre a queste sei statue equestri, si videro molti altri grandiosi monumenti eretti alla sua gloria, che tutti non furono distrutti dal bollore delle fazioni, e i quali attestano ancora l'amore dei popoli riconoscenti, e la grandezza della nazione e dei tempi (2).

(1) Non fu possibile alla famiglia del Maresciallo di reggere agli enormi dispendj occorrenti per tutto ciò che doveva ornare il basamento e gli accessorj di questa statua; e i magistrati di Beauvois ottennero di transferirla nella loro piazza.

(2) La ville de Paris erigea a Louis XIV plusieurs portes triomphales ou arcs de triomphe. La porte S. Antoine que quelquesuns croient avoir été batiê sous le regne d' Henri II pour servir de monument à la gloire de ce prince, fut restaurée en 1671 par François Blondel à l'occasion de la paix des Pyrenées, cimentée par le mariage de Marie Therese d'Autriche.

En 1670 pour celebrer les exploits de ce grand Roi ainsi que tous les encouragements qu' il accordoit aux arts, la ville fit commencer l'arc de triomphe du Trône, qui demeura imparfait et que l'on a demoli sous la regence de M. le Duc d' Orleans jusque aux fondations.

Pour la conquête de la Hollande la ville fit construire en 1673 la magnifique porte S. Denis, monument superieur en ce genre à tous ceux que les anciens nous ont

La statua equestre di Girardon alta ventun piedi parigini, era uno de' più bei getti che si vedessero per la pulizia del lavoro, ed il primo che in tanta mole fosse stato eseguito. Ne diamo un' idea alla Tavola XXII che sebbene non tratta dal gran monumento, che più non esiste, pure fu tolta da un piccolo modello in bronzo dello stesso autore che vedesi nel museo de' monumenti francesi, sembrandoci di dare così una più precisa idea della cosa, di quello che se l'avessimo tratta dalla stampa che va in fronte all' opera del sign. Boffrand *Description de ce qui a eté pratiqué pour fondre en bronze d' un seul jet la figure équestre de Louis XIV*; il qual metodo fu da noi costantemente seguito, preferendo piuttosto di non produrre disegno alcuno, di quello che dedurlo dalle opere altrui, ogni qualvolta esistano modelli o monumenti originali.

Le proporzioni del cavallo sono grandiose, il movimento regolare, e risente tutto il freddo che è nei cavalli di Gio. Bologna, dei quali può dirsi un' imitazione, senza essere con tanta sicurezza di scienza modellato od inteso. Nessuna energia, nessun movimento; ma neppure può censurarsi per stravaganza, da cui in tanta gravità e difficoltà di soggetto si ritenne assai più lo scultore francese, che fatto non aveva tanti anni prima il Mocchi nei cavalli di Piacenza. Ciò che rese osservabile e curioso questo lavoro fu il vestiario del Re, preteso all'eroica, con certi calzoni a mezza gamba, certe corte maniche larghissime, un mantello annodato sul petto, e una grandissima parucca. Ma di queste stranissime foggie di vestimenti abbiamo abbastanza parlato, per non ripetere ulteriormente anche in questo luogo ciò che la ragione lascia facilmente ad ognuno conoscere.

Non si direbbe, esaminando questo cavallo, che Girardon avesse fatti molti studj sul naturale, nè che si fosse proposta alcuna imitazione dei cavalli antichi che ci rimangono; anzi convien credere piuttosto che non prendendo di mira nè la natura, nè l'antico, si tenesse unicamente in questo genere alle poche mediocri opere del cinquecento che erano state trasmesse a Parigi dall' Italia, e che abbiamo poco sopra indicate, come i soli monumenti da lui conosciuti di tal fatta.

Cavallo di Bouchardon.

La statua equestre di Luigi XV che Bouchardon pose nella piazza che ricevette il suo nome da questo Re, si scostò sensibilmente dalla precedente

laissé (*bisogna perdonare simili esagerazioni*). La porte S. Martin fut elevée en suit au sujet de la continuation des victoires du Roi. Enfin la porte S. Bernarde fut executée pour celébrer l'abbondance dont Louis XIV fesoit jouir ses etats.

Patte. Monumens erigès en France à la gloire de Louis XV ec ec.

Des honneurs et des monumens de gloire accordés aux princes et aux grands hommes pag. 10.

che abbiamo esaminata, e vedesi in effetto che il cavallo fu tratto da qualche troppo servile imitazione del naturale. Probabilmente servì di modello allo scultore alcuno dei cavalli preferiti da questo stesso monarca; e poca scelta di bellezza, e una mancanza di energia nel movimento tennero questo cavallo fra le mediocri produzioni dell'arte, quantunque molto più originale della precedente. La figura del monarca che vi posa è affatto mancante di bella giacitura, essendo con affettazione sostenuta ed eretta, come starebbe una persona conscia di farsi ritrarre, e volesse atteggiarsi con grazia e con maestà, vale a dire senza natura. Quanto agli abbigliamenti può dirsi lo stesso che dell'altra di Girardon. Di questa età è anche la celebrata statua di Le Muet, che allo stesso Re venne posta nella piazza di Bordeaux. Da quanto ci conservano memoria le incisioni nell'opera più sopra citata del signor Patte, trattandosi di monumento perito, sembra che il cavallo avesse un movimento forzato, e le giunture fossero eccessivamente lunghe; ma non può decidersi sulle incisioni, che abbiamo riconosciute sì sovente inesatte nella più parte de monumenti esistenti. Una celebrità aveva questo getto, ed era quella che essendo mal riescito, e soltanto rimasta nella forma la metà inferiore del cavallo, per la rottura che fece scorrere attraverso la terra la maggior parte della pasta metallica liquefatta, in luogo di rifonder di nuovo tutta la statua, con maraviglia universale essendo stata rifusa la sola parte superiore, dopo rifatte le cere, rimase questa così aderente alla parte inferiore che riescì come un solo e perfettissimo getto, unendosi a perfezione la fredda alla calda materia. Questa bella e ardita fusione fu opera di Varrin, cui è d'uopo accordare un merito assai distinto nella classe di questi utilissimi artefici, i quali è indispensabile che vadano a tentone in simili meccaniche ogni qualvolta, per mancanza di occasioni, passi il periodo di una generazione tra un lavoro e l'altro di simil genere, come fu in questo, che quasi un mezzo secolo dopo quello di Girardon venne ordinato. E tutti i suggerimenti che il sign. Boffrand, depositario de' più antichi metodi impiegati per quella di Luigi XIV, aveva dati a Le Moine, gli valsero assai poco come si provò per l'effetto: mentre in simili magisteri per quanto le teorie siano eccellenti, tornano meglio l'esempio e la pratica che tutti i precetti.

Cavallo di Falconet.

Dopo che Falconet pose tanta cura in rilevare i difetti da lui riconosciuti nel cavallo di Marc'Aurelio, è naturale che si desse ogni pensiere di evitarli nell' eseguire la sua statua equestre per Pietroburgo. Ma siccome nessun conto egli fece delle opere dell'antichità che ci rimangono di questo genere, e tenne in molto dispregio anche quelle de' nostri migliori artisti del quattrocento e del cinquecento, così tenendosi in un cammino separato da tutti gli altri per non incontrare le orme da lui riputate fallaci che lo conducesserò in errore, prese ad imitare il naturale, e si formò un ideale tutto di suo

modo e a lui particolare; meno però in qualche parte che ricorda lo stile di Le Moine da cui aveva derivato i primi insegnamenti nell' arte. Alla Tavola XXIV, ove sono i due cavalli del Mocchi e quello di Bernino, trovasi anche la statua equestre di Pietro il Grande fusa da Falconet e posta sulla gran roccia di granito che dal fondo di una palude passò a servire di basamento a questa figura equestre, e per la grandezza della sua mole, e per l' enorme peso di quattro millioni circa fece parlar più di se stessa, che non si disse dell' opera dello scultore, sebbene ebbe molti contraddittori, e fu presa di mira anche troppo ingiustamente dagli strali dell' invidia. Vano è però cercare traccia di greco stile e di antica bellezza in quest' opera la quale parve modellata secondo una singolare imitazione del naturale, non certamente scelto fra le più belle, più asciutte e più nervose forme dei cavalli. La figura umana però sembra produrre un effetto meno felice dell' equestre, poichè direbbesi mancare di nobiltà, e disdice vederla premere il dorso a un cavallo vestita di una sì lunga tunica.

Anche gli antichi vestivano la tunica, e la clamide, ma montando a cavallo, e armandosi in battaglia, questo genere di vestimenti era più corto e adattato all' uso e a quell' agilità che è necessaria, e che nei monumenti veggiamo espressa costantemente. Se Pietro il Grande non fosse colle gambe allargate per premere il dorso al cavallo, sembrerebbe che la veste dovesse scendergli a' piedi; e una tunica talare non sarà mai adattata a quest' uso, quantunque esser possa strettamente propria della dignità civile o caratteristica della nazione (1). Anche in questo caso torna di ripetere, che nei monumenti i quali dalla scultura sono eseguiti per conservare a' lontani posteri la memoria di fatti o di personaggi, è duopo servirsi dei modi più proprj e convenzionali dell' arte, giacchè le consuetudini, la ragione, il gusto ci prescrivono un linguaggio apposito e nobilissimo, dal quale ognuno che si scostò per voler servilmente imitare la natura, diede piuttosto nel falso che nel naturale. O almeno succederà che una tale imitazione sarà precisamente come il linguaggio basso e prosaico nella poesia epica, che materialmente esaminato

(1) Con pace del sign. Diderot, non possiamo accordargli l' elogio ch' egli profonde persino a' vestimenti di questa figura. *L' habillement est simple et sans luxe: il embellit sans trop attacher, il est du grand gout qui convenoit au heros et au reste du monument.* Lettera di M. Diderot a M. Falconet nelle opere di Falconet vol. II. pag. 134. Ed in quello stesso volume l' autore della statua equestre in una lunghissima lettera al sovracitato letterato francese, si estende a dimostrare, che quel vestiario di Pietro il Grande non è nè russo, nè romano, nè antico, nè moderno. Ma quando doveasi aver ricorso all' immaginazione per transigere sulle consuetudini dell' arte, e sulle costumanze nazionali, pare che potesse farsi una scelta migliore di panneggiamento.

è più naturale delle elevate espressioni del verso, o delle misurate combinazioni degli accenti e della rima. Ogni arte ha i suoi modi, le sue espressioni, il suo linguaggio particolare.

Quel di più che potrebbe aggiungersi intorno a questa statua, se avessimo potuto fare sull' originale diligenti ispezioni, sarà da altri che l' abbiano veduta più facilmente sviluppato secondo i principj dell' arte. Noi non ne abbiamo parlato che per quanto ce ne potevano dare un' idea medaglie e disegni, osando di avvanzare assai meno il nostro giudizio su di tal monumento di quello che non fece il signor Falconet sui marmi, e sui bronzi di Roma, d' Ercolano e d' Italia, sebbene non li avesse mai visti. E quantunque per dar valore alle sue opinioni contro la bellezza e giustezza di movimento e di proporzioni del cavallo di Marc' Aurelio, chiami in soccorso alcuni opuscoli in questa materia pubblicati dal sign. Saly autore della statua di Federico V a Copenhague, non vediamo con bastante evidenza che sia giusto il corollario delle sue osservazioni decidendosi *que le cheval de Marc' Aurele est loin d' etre un beau cheval; et que l'artiste de ce cheval ne connossoit ni la verité des mouvmens, ni l'osteologie d'un cheval....... qu' il est donc mal ensemble et d'une mauvaise proportion.......* Abbiamo anche più sopra indicato fino a qual punto egli sprezzasse i cavalli di Venezia, e que' di Monte Cavallo, citando in quel proposito uno squarcio di questo scrittore che altrove non ebbe ritegno in enunciare, che *si, comme la plus parte de nos bons artistes le savent, e en conviennent, le cheval de Marc' Aurele est du meme genre de ceux de Monte Cavallo, il est donc mediocre, puisque aucun vrai connoisseur (excepté les proprietaires) n' a jamais mis au rang de beaux ouvrages de sculpture, ces derniers chevaux.* È vero che nelle riflessioni sul gusto il sign. D' Alembert osserva come l' immaginazione riscaldata dall' effetto di qualche bellezza classica, quantunque il totale dell' opera da cui emerge sia mostruoso, pone un velo assai facilmente sulle parti difettose, giugnendo persino a trasformarle in bellezze, e ci guida gradatamente a quel genere di fredda e stupida approvazione, che a forza di applaudire ogni cosa indistintamente, non ci lascia sentire più alcuna emozione, genere di paralisi dello spirito che ci rende indegni e incapaci di gustare le bellezze reali: ma non può applicarsi ai monumenti di cui abbiamo parlato l' effetto di un tal prestigio, e ci vuole un genere di presunzione, e diressimo quasi di strana impudenza a sentenziare di *mostruose* simili venerate opere dell' antichità, che non ottennero la sola ammirazione de' proprietarj.

Facilmente il sign. Falconet potè imporre a' suoi scolari, quando nello stabilire una specie di scala di proporzioni ove determinare le gradazioni delle parti, pose in due colonne le dimensioni d' ogni membro del cavallo di Marco

Aurelio, e all' opposto vi mise il *bello naturale*. E chi poteva determinare questo bello naturale, assoggettandolo a calcolo e misura in confronto d' un' opera di greco artefice? Come si possono mettere in bilancia, o compassare le dimensioni del vero, scelto secondo le convenzioni, il capriccio, e la fantasia d'un moderno artefice, in un luogo dove le abitudini e il gusto nazionale può dar preferenza piuttosto a una razza e a certe tali fattezze di cavalli che a un'altra, in confronto di tutti quegli studj che avrà fatto l'antico scultore, in un paese ove erano cavalli di tante nazioni, e tanti monumenti di artefici insigni che lo avevano preceduto? Come si può mettere al confronto di misura materiale ogni membro partitamente di un cavallo vivente colle membra di un cavallo ideale gigantesco, e fatto per essere posto in una parte lontana ed elevata? Non si possono, ognuno il sa, perder di vista una quantità di licenze e di riguardi, che nell'allontanarci dalle regole esatte dell' arte, contribuiscono al miglior effetto dell'opera presa in totale: e chi volesse misurare le altezze delle trabeazioni negli edificj elevati, troverebbe che la rilevata misura si scosta sovente dalle regole convenute e precise, per supplire appunto con sagacissimo accorgimento all' accorciare apparente delle dimensioni verticali, a mano a mano che si allontanano dall' occhio. E se il consenso universale stabilì (non così ciecamente come il signor Falconet lo vorrebbe) la rinomanza al cavallo di Marc' Aurelio, sarebbe stato almen d'uopo, che altrettanto convincimento o accordo d'opinioni vi fosse stato per determinare i veri canoni del *bello naturale* del cavallo, con cui venire a' confronti da esso proposti, e non stabilire simili decisioni sulla sola propria maniera di vedere e di giudicare.

Ed egualmente è stranissima l'induzione fatta dal succitato scrittore, che non essendo mai stata fusa in bronzo nelle forme trasportate da Roma a Parigi la statua equestre di Marco Aurelio, come lo furono tante altre statue modellate sugli antichi monumenti, per ciò s' abbia ad inferire disprezzo di questa produzione. L'essersi a poco a poco distrutto il modello in gesso della statua di Marc' Aurelio, in una delle corti del palazzo di Fontainebleau denominata da ciò la corte del *Caval bianco*, non fu forse effetto che della difficoltà e della troppa spesa per eseguire una tal' opera, allorquando non eransi colà per anche fusi bronzi di tanta dimensione; e i primi loro cavalli vennero dall'Italia già modellati, e gettati col mezzo di Daniello da Volterra, e di Giovanni Bologna.

Quando poi Girardon, Rouchardon, le Moyne furono in caso di gettare con ammirabile meccanismo di opera fusoria le loro statue equestri, non fu più questione di imitazione dell'antico, e l'arte sul finire del secolo XVII e sul cominciare del XVIII, era troppo divergente dalla severità dell' antica imitazione per aver cura del modello di Marco Aurelio, che negletto sarà

caduto a pezzi, lasciando appena il nome di *cheval blanc* al cortile dove era stato collocato.

Falconet sarà più escusato del crudo giudizio dato al cavallo del Bernini chiamato da lui *une des plus mauvaises et impertinentes productions qu' on puisse voir en sculpture*, di quello che delle troppo azzardate sentenze intorno ai cavalli di Venezia, di Monte Cavallo, e di Marc' Aurelio; quantunque quest' ultimo con quel rispetto che meritano le opere della maestra antichità, e senza lasciarsi affascinare da prevenzioni, si potesse riconoscere non esente da parecchi difetti in alcuna delle sue parti; ma non mai a tal modo che le bellezze non trionfino evidentemente sulle mancanze. M. Cochin scrivendo a Falconet, pretendeva giustificare la sua maniera di vedere e di decidere in queste materie, o per meglio dire intendeva di spiegare, come le sue critiche riflessioni avessero un piccolissimo numero di approvazioni *in conseguenza del coraggio con cui egli svelava la verità senza riguardi*. Ma la posterità ha già pronunciato. Gli scritti di Falconet non si ristamparono, quelle sentenze non si confermarono, e in luogo di scemare il merito ai capi d'opera presi di mira, si sono meglio studiati, più per profittarne che per vendicarli, e sono saliti in maggior venerazione che non erano quando egli scriveva.

Fu però molto da compiangersi il sig. Falconet, non tanto per le contrarietà incontrate allorchè si pubblicò il progetto o programma per la sua statua equestre, quanto per le traversie che provò al momento della sua esecuzione, diffusamente riportate nelle opere da lui pubblicate. Un povero artista è costretto a rompersi il capo le molte volte in una serie d' ostacoli insormontabili, che mettono ad ogni cimento la sua costanza del pari che il suo ingegno; e singolarissimo fu ciò che venne prodotto nell' estratto d' una memoria intitolata: *Position de la statue de Pierre le Grand dans la place à former entre l' hotel du senat au midi, et l' amirauté au Nord, par M. le B...... de B..... daté du 1 decembre 1766* (1).

„ (1) Pierre premier *en fondatéur d' Empire*, dans la majesté d' un Legislateur (je „ ne parle pas ici de l' attitude et des „ attributs de cette statue, je pourrois „ les donner ailleurs) *regardant directement le cours de la Neva contre „ le torrent de la quelle il est placé, et „ au quel il en impose encore*; ordon„ nant la batisse de cette capitale, de sa „ forteresse, de son port, de son amirau„ té, de se douze colleges, de son corp „ de Cadets de terre et de mer, de ses ac„ cademies, de ses canaux, et des autres „ monumens militaires et politiques qui „ entrent dans la constitution d' une ville „ destinée aux objets que j ai annoncés „ precedemment. Regardant *de l'oeil droit* „ l' amirauté, la ville sur la ganche du „ fleuve, les palais imperiaux, avec tous „ les edifices et monumens qui la compo„ sent.

„ *Ouvrant le même oeil*, et l'etendant

Precedentemente all'epoca in cui il sign. Sally fece il monumento di Copenhague, si vedeva già in quella capitale un altro monumento equestre innalzato alla memoria di Cristiano V, di una grandezza maggiore del naturale, ma fuso in piombo dorato, come tutte le figure che lo simboleggiarono. Quest'opera che non levò un grido memorabile, fu di Abramo Cesare l'Amoureux, francese, allievo di Niccola Coustou, e di essa non abbiamo alcuna traccia che servir possa a darne idea ai lontani. Non così di quella eseguita da Sally, intorno alla quale fu stampato il seguente opuscolo in foglio: *Description de la statue equestre que la compagnie des Indes Orientales, à Copenhague, a consacré à la gloire de Frederic V, avec les explications des motifs qui ont determiné le choix des differentes parties qu'on a suivi dans la composition de ce monument, par Jacques-Francois-Joseph Sally. Copenhague, 1771 in fol.* E rendesi conto mediante altra opera simile anche della statua equestre di bronzo modellata da Schlüter nel 1692 e poi fusa

„ sur le vaste empire qu'il a reçu de ses „ péres, le quel il augumente de nouvelles „ possessions, en méme tems qu'il l'unit „ plus intimement à l'Europe, en lui *ouvrant* toutes les sciences politiques et „ militaires, les arts liberaux et mechaniques, les manifactures, le commerce, „ la jonction des mers, et des fleuves, et „ la navigation sur toutes les mers du „ monde.

„ *De l'oeil gauche* regardant une autre partie des fondations, comme Vassili- „ Ostrow, la citadelle, les douze colleges, „ les accademies de sciences et de arts, le „ grand port couvert de vaisseaux de tou- „ tes les nations, les magazins remplis de „ marchandises de quatre parties du monde; *la bourse des marchands*, le corp „ des cadets de terre et de mer, les hôpitaux pour les militaires, et pour le marins avec tous les autres monumens qui „ existent dans cette ville.

„ *Portant en memé tems ses regards* „ sur la Finlande, Carelie, Ingrie, Estonie, et autres provinces conquises. Cette „ position me paroit la plus favorable et „ preferable a toute autre.

Oeuvres d'Etienne Falconnet. Tom. I. pag. 58.

Fra tutte le pazzie in genere d'arti è difficile che ne sia mai più stata immaginata una che equivalga in stranezza al far guardare una testa coll'occhio destro da una parte, e col sinistro dall'altra; e se non fossero cose riportate da contemporanei non sarebber credibili; quantunque a noi consta di certa fede in proposito di bizzarre commissioni date agli artisti, come un personaggio ragguardevole direttosi a uno scultore gli disse: „ scolpitemi un bambino che rappresenti il Figliuol di Dio; ma che gli sguardi, le braccia, le mani, ed i piedi, tutto rivolgasi al Cielo verso l'Eterno Padre. Abbia questo bambino il petto aperto da cui esca una vampa di amor divino: per l'apertura si vegga il cuore, e su questo cuore in basso-rilievo sia scolpito il primo fallo di Adamo.„ Questa commissione, che non venne eseguita, può far parte de' più bizzarri annedoti in materia di arti. E questo ricorda il giogo che fu spesso imposto agli artisti nella composizione di molte delle loro opere, delle quali la posterità ignorando le circostanze talvolta ne incolpa ingiustamente l'esecutore; e ne richiama alla memoria come lo stesso Tiziano per aderire alle altrui direzioni nell'inventare, si vede aver

da Giovanni *Jacobi* e posta nel 1700 sul ponte nuovo a Berlino in onore di Federico I. soprannominato il Grande Elettore. Diversi bassi-rilievi e quattro schiavi incatenati ne adornano il piedestallo e danno luogo a una riflessione di M. Patte nell' opera sui monumenti da noi altre volte citata che gli ornamenti non sembrano adattati al soggetto, e vi stanno per semplice superflua decorazione, *car on a remarqué que ce Prince ne fit aucune conquete*. L' opuscolo ha per titolo: *Discours sur la statue equestre de Frederic Guillaume erigée sur le pont-neuf a Berlin par Ch. Ancillon* 1703 *fol.* (1). Fu forse questo libro che fece nascere a Boffrand il pensiere di pubblicare nel 1743 la *Description de ce qui a été pratiqué pour fondre d'un seul jet la statue equestre de Louis XIV en* 1699, e a Mariette la *description des travaux qui ont precedé accompagné et suivi la fonte en bronze d'un seul jet de la statue equestre de Louis XV, Paris* 1768 *fol.*

Non può negarsi ai Francesi il merito di molta diligenza e sollecitudine nell' illustrare cogli scritti le loro opere, e in singolare queste ultime statue equestri di Francia, di Prussia, di Danimarca, di Russia; e qualunque sia il loro merito intrinseco, non mancano di tener conto d' ogni circostanza che le riguarda. Al contrario gl' Italiani possono essere rimproverati per una specie di negligenza, poichè quasi non contano che il cav. Fontana, il quale fu

peggiorato sommamente la composizione del S. Pietro Martire ripetuta moltissimi anni dopo l'esecuzione del suo più conosciuto capo d'opera. Pio V, come buon frate Domenicano, bramò di vedere che il santo Martire, non atterrito dalla presenza del manigoldo, imperturbato scrivesse la parola *Credo* sulla rena nella foresta dove fu trucidato; e per compiacere al desiderio del Pontefice, divenne l'azione tanto meno bella e così priva d'effetto e di pittoresco, che non vi si riconosce più il fuoco del maestro sublime che l' aveva prima tracciata con tanta bravura. Questa cognizione può trarsi dalla rarissima stampa finora sconosciuta a' biografi del Vecellio e a me comunicata dalla cortesia del coltissimo sig. cav. Majer veneziano, possessore di molte preziosità tizianesche, la quale è impressa coll' epigrafe *Titianus Vecellius eques caes. Pio V Pont. Max. faciebat. Franco Bertelli formis*. La prima composizione del gran quadro più celebre era già eseguita avanti l'anno 1537 come provano le lettere dell' Aretino. La seconda eseguita sotto il Pontificato di Pio V non potè farsi prima del 1566 in cui fu creato Papa; e Tiziano nato nel 1477 era già inoltrato nell' 89 dell' età sua, non avendo perciò scemato in alcun modo il vigore nell' arte, come lo attestano molte altre belle opere posteriori.

(1) Schlüter nativo d' Amburgo, allevato a Danzica, studiò poi molto a Roma, e si compiacque del fare Michelangiolesco, come dimostrasi dal basamento e dalle figure che adornano questo monumento: ma la statua equestre è precisamente inventata e modellata come quella di Girardon, che in quel medesimo tempo era stata posta a Parigi. Lo stesso movimento nel cavallo, gli stessi panneggiamenti nella figura, e persino la medesima parrucca in foglio, secondando in tutto il bizzarro gusto di Francia che vedesi era in grandissima voga.

sollecito in render conto delle meccaniche da lui impiegate per l'innalzamento d'un obelisco; e ogni qualvolta ci accada di voler conoscere le circostanze che accompagnarono, o promossero, o seguirono le opere le più insigni de' nostri scultori o architetti, ci conviene andar cercando fra le contraddizioni degli scrittori che riferirono pochi cenni ed incerti di tradizioni volgari, o ci è d'uopo errare a tentone come se si cercassero notizie sepolte nel bujo della più remota antichità: e può forse ciò esser nato dal tenersi più conto dei lavori, che delle illustrazioni; dall'esser diretta la massa degli ingegni a creare le opere, piuttosto che a magnificarle; credendo di non abbisognare d'altri sussidj per elevarsi sulle estere nazioni, alle quali dettavano insegnamento coi fatti che prevalgono sempre a tutte le didattiche fatiche dei precettisti, e degli illustratori.

L'ultimo dei cavalli di cui si fa parola in questo nostro discorso su tal materia è quello colossale che fu modellato da Canova per porvi la figura dell'Imperatore Napoleone. Non già la prevenzione in favor dell'autore, ma il confronto con tutte le altre statue equestri potrà far conoscere a quanta distanza meriti d'essere collocato da tutte le altre produzioni di simil genere. La vibrazione e l'agilità del movimento, la sveltezza e maestà delle forme, l'unione del bello naturale e dell'ideale consultato sulle più classiche produzioni dell'antichità e sulla natura più scelta, pongono questa grand'opera nella classe delle maggiori di cui si onorino le arti italiane. Non può unirsi con più facilità di giacitura l'umana figura al cavallo, quasi facendo un inseparabile accordo di parti: nè alcuna delle figure sedenti sui cavalli da noi prodotti si adagia meglio, si volge con più naturalezza, si atteggia con più verità. La maestà del vestimento eroico senza unirvi alcun segno moderno di costumanza, non come con sì infelice riescita fecero gli scultori francesi nelle statue dei loro Re, si adatta mirabilmente all'oggetto che si era proposto lo scultore nel modellare un monumento di tanta grandezza. Forse Falconet vi applicherebbe alcuna delle censure fatte al cavallo di Marc'Aurelio, in quanto al movimento; ma non potrebbe in alcun modo risconoscervi quei difetti che risultano da un eccesso di grossezze e di pesante che si ravvisa nel collo, e nel ventre del cavallo Capitolino. Non bisogna però in questo cavallo cercare le forme dei cavalli di Tessaglia, e di quelli che abbiamo riprodotti agli occhi de' nostri leggitori, i quali dal Partenone, e dalle medaglie antiche furono tratti. Simili fattezze non potevano consultarsi sul vero dal moderno scultore, il quale unicamente si propose di dar un modello di cavallo desunto da quanto di più scelto le odierne indigene razze offrir gli sapevano, corredato da tutto ciò che l'osservazione sui monumenti presentar gli poteva, senza scostarsi soverchiamente dal naturale.

Aggiungasi ancora, che trattandosi di opera colossale la quale da noi non

può esser veduta in quel gran vano dell' aria che ne alleggerisce le forme, mal può giudicarsi sopra un modello esaminato in ispazio ristretto; e si osservi ancora il disaggradevole effetto della cruda bianchezza del gesso in cui vedesi modellato, la quale sembra ingrandire soverchiamente alcune prominenze, e sembra dilatare le proporzioni, come succede in tutte le opere modellate; il quale ingrandimento dall' artefice calcolato, sparisce ogni qualvolta la statua debba esser fusa in bronzo, la cui tinta nerastra contro la luce dell' aria ingentilisce tutte le parti, e le fa sfuggire, e le attenua talmente, che non direbbersi talvolta essere della stessa dimensione del modello, che solo ci rimane ad esaminare.

Questa grand' opera non venne ancora fusa, e sebbene per le umane vicende sembrava, che l' Italia potesse rimaner priva di questo classico monumento, un benefico influsso fece che si trasferisse a Napoli il modello del cavallo, dove sappiamo già essere allestiti i preparativi per fonderlo, attendendosi che dal perito artefice la statua di Carlo III, cui tanta debbe della sua prosperità quella bella parte d' Italia, rimpiazzi l' altra che per anche non era stata modellata nella sua gran proporzione, e soltanto s' era veduta eseguita in un piccolo modello, di grandezza non maggiore del naturale.

LIBRO SETTIMO

CANOVA

EPOCA QUINTA.

CAPITOLO PRIMO

STATO D'ITALIA NELL'ULTIMA EPOCA DI QUESTA STORIA.

L'Italia, questo nome sì bello e sì caro che scalda il cuore e ingrandisce la mente con una serie di rimembranze tanto onorevoli per i nostri antichi popoli, a grado a grado quasi cangiando di significato, si ridusse a non esprimere ormai più che la mera denominazione geografica di questa parte d'Europa dominata dagli stranieri. Le antiche agitazioni che minacciarono di dividerla, non le avevano tolto però quel carattere nazionale che pur conservò nelle sue turbolenze; cosicchè nelle tenzoni asprissime che sostenne per le civili discordie, serbava ancora un atteggiamento di dignità che rendeva rispettabile il suo nome a tutti i vicini, emuli e gelosi della sua gloria. Ma allorquando si andò multiplicando maggiormente il numero delle frazioni, e gli interessi parziali fecero dimenticare del tutto il generale interesse, fu deciso per sempre dell'italiana fortuna, e può quasi dirsi che venisse pria diviso che conquistato il prezzo delle straniere vittorie. L'Italia non rimase che un nome di ricordanza illustre, e a poco a poco divenne soltanto spettatrice passiva delle contese, che le altre potenze del mondo venivano a fare a mano armata delle sue ricchezze e delle sezioni dell'ubertoso suo territorio.

Cambiamenti politici accaduti in Italia.

L'età che accompagna gli ultimi periodi di questa storia, età ingloriosa affatto per gli italiani, compie appunto e suggella il destino che sovrastava a queste contrade già da gran tempo.

Piccole guerre in cui fu passiva l'Italia agitarono in quest'epoca per ragioni di dinastie, e di successione i suoi occupatori; e restando nella umiliante nullità, non vide in questo periodo di tempo altra variazione che non gli fosse dannosa, fuorchè quella che cangiò il regno di Napoli, in conseguenza della guerra di successione, dallo stato di provincia spagnuola a quello di regno indipendente con un governo proprio sotto Carlo III Borbone, e il suo bravo ministro Tanucci. La Toscana perdette coll'ultimo duca Gio. Gastone nel 1737 i suoi sovrani nazionali, ma non la memoria di quella stirpe benemerita, che diede all'Italia nei secoli precedenti un'idea della magnificenza di Pericle e della saviezza di Licurgo. Passò sotto il giogo degli imperiali che ne presero possesso a nome di Francesco Stefano duca di

Lorena, genero di Carlo VI, e pel corso di 26 anni rimase all'infelice condizione di esser priva della presenza de' nuovi suoi Principi; finchè nel 1765 Pietro Leopoldo la rivendicò dell'oppressiva amministrazione del maresciallo Botta, che l'aveva tiranneggiata in nome del suo antecessore; e, principe umano e generoso, la elevò a nuova prosperità con paterno regime. La Lombardia cangiò l' austriaco spagnuolo nell' austriaco tedesco. Sparì il ducato di Mantova; gli Spagnuoli successero ai Farnesi nel ducato di Parma; tutto il resto rimase com' era prima; e mentre Venezia perdette i suoi regni d'Oriente, riescì a Genova sola di mostrare agl' italiani che cosa sia energìa nazionale. Amare vicissitudini che avvilirono maggiormente questa misera nostra patria, troppo a noi vicine, perchè vi sia bisogno di richiamarle al pensiero, col rinnovare un dolore insanabile!

Delirii dell' ultima rivoluzione che oppressero l'Italia.

Trovavasi addormentata sulle proprie sventure l' Italia, vegetando più in un letargo che in una prospera pace, allorchè sull' ali dei fantasmi, e dei sogni travide un lampo di speranze e di gloria. Ma ben tosto conobbe la fallacia delle lusinghe ingannevoli, e si convinse, che dal solo proprio valore derivar può vera gloria e fortuna. La gelosia de' nuovi suoi oppressori la mantenner divisa per dominarla, e furono guardati a sinistro tutti coloro che la volevano riunita sotto un solo vessillo; cosicchè con inaudita mostruosità intralciando il confin degli stati oltre i limiti posti dalla natura, e ad onta d' ogni varietà di costumi, di abitudini, di leggi, di idiomi, appunto là dove dolce il *si suona* intendevansi con mal garbo i tronchi accenti, e le aspre voci degli stranieri occupanti.

Infelicità dell' Italia.

Fu l'Italia infelicissima, ma non furon codardi i suoi figli; se non che venner sospinti fin nell'estrema Iberia, e nel gelato settentrione a militare per estranei interessi; e coperti di gloria lunge dal patrio suolo, lasciando le vedove spose e le madri desolate, non ebbero mano amica e ospitale che tergesse i sudori delle lor fronti, o medicasse le lor ferite, come accadeva nelle antiche guerre d'Italia, nelle quali si combatteva per la patria fortuna. E questa fu massima fra le sventure; poichè per lo meno nel giro di pochi anni perirono cento mila giovani valorosi, senza spargere una stilla di sangue per la indipendenza della loro terra, e senza poter dirsi neppure, che militassero per fame o per inopia, come la venduta carne di coloro, che, al dir dell'Ariosto in proposito di quanto accadeva a' suoi tempi, venivano a sfamarsi in Italia (1). La storia degli avvenimenti strepitosi, dei quali fummo spettatori e

(1) Se dubbio di morir ne le tue tane,
Svizzer, di fame in Lombardia ti guida,
E tra noi cerchi o chi ti dia del pane,
O per uscir d'inopia chi t' uccida,
Le ricchezze del Turco hai non lontane
Caccial d'Europa o almen di Grecia snida;
Così potrai o dal digiuno trarti,
O cader con più merto in quelle parti.

spettacolo al tempo stesso nel breve giro d'una generazione, sarà per la sua importanza equivalente agli annali di più secoli, e presenterà genuinamente lo stato politico dell'Italia, allorquando soltanto spogli di prevenzione gli scrittori potranno con vera libertà servirsi dei materiali che sonosi raccolti nell'età presente, per tramandare alla futura il quadro sincero e imparziale di queste sventure (1).

Malgrado ciò che con brevissimo cenno abbiamo qui noi tratteggiato, la povera Italia anche in questo periodo potè gloriarsi d'uomini sommi nelle lettere, e nelle arti; e dove non vinse nelle scienze la grandezza di quegli stranieri che precedentemente erano stati da lei educati o eccitati all'esempio delle grandi opere d'ingegno, non fu però mai ad essi di gran lunga inferiore.

Queste considerazioni ci torneranno a comprovare, che non sorgono i genj all'ombra di pacifici ulivi, ma che le disgrazie e i perigli o mettono a prova l'acume e la forza delle menti, o presentano improvvise occasioni al maraviglioso ed al grande, ovvero col convincere che il conforto maggiore pei mali sta negli studj, fa sì che una parte d'uomini isolata nel tempo delle pubbliche calamità si rifugia e concentrasi in quelle occupazioni, colla certezza che la virtù è premio a se stessa: convenendo con Cicerone, che veramente *haec studia in adversis solatium ac perfugium praebent.*

Stato degli studi in generale.

Portatosi al più alto grado lo splendore delle scienze nel secolo antecedente, a mano a mano che potè dirsi calmata la smania di novità, e che furono fondate sulle basi inconcusse degli studj esatti le nozioni tutte che

Così si espresse Lodovico Ariosto nel Canto XVII del furioso, allorquando piangeva coi versi divini l'invasione d'Italia e gridava col successo che hanno le voci d'un Poeta, nel principiare del trentesimo quarto Canto:

O fameliche inique e fiere Arpie
Ch' a l' accecata Italia e d'error piena
Per punir forse antiche colpe rie
In ogni mensa alto giudicio mena:
Innocenti fanciulli, e madri pie
Cascan di fame, e veggon ch' una cena
Di questi mostri rei, tutto divora
Ciò che del viver lor sostegno fora

e segue:

Gli avvenimenti si succedono, si ripetono, e i tratti delle storie passate spiegano spesso o scemano la sorpresa dei casi più recenti: siccome uno squarcio di poesia serve talvolta a caratterizzare con rapidità ad evidenza l'indole dell'età, più che non l'ottiene la diligenza dello storico.

(1) Il primo, e forse il solo grande storico vivente fra gli italiani, parlando di quelli che nel principio di questo secolo hanno esposti i prodotti del loro ingegno al pubblico dritto, stà però occupandosi di quest' opera gravissima e importantissima, superando con nobile coraggio le molte difficoltà che si presentano in tale impresa.

diffusero in Europa una serie di nuovi e preziosissimi insegnamenti, si rinvenne dal furore di innovare anche nei modi delle lettere, specialmente dopo aver riconosciuto da quale vertigine ridicola erano stati agitati i più begli ingegni; cosicchè può dirsi, che fra il terminare d'un' epoca e il principiare dell'altra, il buon gusto cominciasse a riprendere i suoi diritti, fatalmente però senza molto influire sulle produzioni delle arti, che troppo tempo dopo e soltanto oltre la metà del **XVIII** secolo, cominciarono a riprender nuova lena sotto un aspetto migliore.

L'Italia non era però più sola a sparger lume di scienza, chè l' Inghilterra, la Germania, la Francia sorsero; e bella pompa fra quelle grandi e culte nazioni faranno sempre i nomi illustri che schierarono in bella ordinanza gli storici d' ogni straniera letteratura, ai quali per quanto possa contrapporre l'Italia è d'uopo accordare che in questo secolo e di se stessa, e delle altre nazioni fu minore: ella non fece che seguire alla meglio i passi veloci de' suoi contemporanei, i quali si degnarono però di riguardare principalmente con occhio d' invidia il nostro Volta.

Rimase all' Italia in questo secolo la felice e dolcissima ricordanza, che nel precedente essa ebbe gloria grandissima per la copia delle invenzioni e degli inventori, e fu maestra delle grandi nazioni; e tutto lo splendore delle scienze che resero sì chiaro il seicento si dovette alla buona casa Medici, senza cui que' poveri filosofi non avrebbero potuto tanto studiare e inventare: nel settecento niun Principe in Italia ajutò le scienze per modo che potessero gareggiare cogli stranieri, poichè il solo Leopoldo in Toscana fece qualche cosa per questi studj.

Studi Poetici.

La diffusione però generale dei lumi che erano derivati dalle scienze aveva già suggellata quasi l'impossibilità dell'epica sublime, e della lirica impetuosa. Non è qui luogo ad estendersi per comprovare, che il gelo delle verità filosofiche è in contraddizione collo stato in cui abbisogna di trovarsi il poeta per emergere nella grandezza elevatissima che si esige in questi generi di verseggiare. Restava il campo alle muse italiane per molti altri modi di poesia e non vi fu palma che in questi non venisse mietuta; la qual cosa fu sprone grandissimo alla pubblica cultura, e al migliorare del gusto. Zeno, e

Dramma.

Metastasio portarono il dramma a quel punto da cui non potè più alto salire; e la facilità soavissima con cui quest' ultimo maneggiando la lingua italiana ricercò le umane passioni e le svolse fra' più reconditi laberinti del cuore, servendo alla verità della natura più ingenua e alle più squisite dolcezze delle armoniche modulazioni, sorpassò quanto attendere si poteva da uno spettacoloso, ma ad un tempo mostruosissimo genere di componimento. La commedia che s' era fino allor modellata sulle forme di Terenzio, e di Plauto,

che a'nostri costumi, alla natura, all'indole della lingua mal prestansi, non offrendo alla scena il quadro su cui potere far chiare e facili applicazioni; o veramente erasi sfigurata colle bizzarrie degli istrioni che per allettare il volgo degli spettatori cercavano di attingere l'utile e il piacevole dalle sorgenti del maraviglioso, incapaci di trarlo da quelle del naturale; la commedia ebbe in Goldoni quel classico originale che solo potè stare al confronto del Terenzio francese, e giunse con raro esempio a poter disputargli la palma sulle scene di Parigi, ove pur anco declamansi le sue produzioni rispettate persino dagli strali dell' invidia straniera.

Tragedia.

Con lento ma con più sicuro successo doveva l'Italia ancor mietere in genere di spettacoli teatrali la più difficile delle palme; sebbene già pareva questa esclusivamente serbata al teatro francese che realmente ne' suoi tragici Corneille, Racine, e Voltaire aveva tocco a un tal apice di gloria, che è difficile ad eguagliarsi, e quasi impossibile a superarsi. Gl' italiani non avevano in favore che deboli tentativi, e nessun poeta classicamente tragico, quando Alfieri calzato il coturno, e brandito il pugnal di Melpomene, vendicò l' Italia di questo suo torto, e si pose tant'alto che difficilmente potrà essere raggiunto, e forse mai superato. Nè il parnaso italiano si cinse di queste sole tre corone immortali, chè Parini sferzò con più grazia di Giovenale e con non minore amarezza di bile i costumi leziosi d'Insubria ne' suoi versi, di pretto, e severo stile modelli sceltissimi. Gozzi scrisse il sermone con tutte le oraziane bellezze; Savioli trattò la canzone collo stile delle grazie; Spolverini fu degno d'essere fra' primi delle georgiche italiane, e Varano, Frugoni, Salandri, Cassiani, Paradisi, Ceretti, Lamberti, Cesarotti toccarono le varie corde le più armoniose dell'italiana poesia con tanta elevatezza e grazia di concetti e di stile, che nudriti de' fiori più scelti della Grecia e del Lazio possono registrarsi fra gli scrittori delle migliori età, e stabilire la fama del secolo in cui vissero.

Satira e Sermone

Altri generi di poesia.

Studi musicali.

La musica stessa fece grandi progressi e contaronsi in quest'epoca compositori ed esecutori della più alta rinomanza, cari riuscendo al parnaso italiano i nomi di Martini, di Tartini, di Sacchini, di Pajesiello, di Cimarosa, e di cento altri che non è qui nostro istituto l'enumerare.

È però tanto inerente a questi nostri studj il progresso e l'andamento dell' arte musicale, che senza averne tracciato tutte le vicende alle quali andò soggetta, accompagnandosi nel suo corso colle altre arti del bello a cui strettamente appartiene, non possiamo chiudere questa nostra istoria senza consacrare a questo argomento una pagina, che accenni al lettore una circostanza straordinaria, per la quale ci è forza compiangere invece che lodare lo stato attuale della musica, fatalmente inclinata a lussureggiare per isfoggio di esecuzione, piuttosto che per squisitezza di gusto e d' aurea semplicità di

maniere: cosicchè non vedesi il suo andamento affatto contemporaneo alle altre arti, le quali abbandonando il falso principio di *sorprendere* a cui intesero nell'epoca precedente, e accordando al buon gusto i suoi dritti, sono direttamente ora occupate a instruire e a piacere, unico, e grato, ed utile scopo di questi studj divini.

Lo sfoggio di questa musicale esecuzione ne richiama al pensiero il decreto conservatoci da Boezio, col quale venne bandito Timoteo per aver aggiunto quattro corde alla lira (1); il qual decreto non sarebbe male applicato a colui che aggiunse cinque note al clavicembalo; poichè preparò la rivoluzione più funesta in quest'arte allora pervenuta alla sua maggior perfezione; quasicchè l'esperienza non avesse dimosrato abbastanza che quanto vuolsi aggiungere all'ottimo conduce al pessimo. Haydn quel grandissimo compositore pieno di genio e dotato di una sublime facoltà inventiva ed espressiva, il Michelangelo della musica istrumentale, aveva già cominciato a corrompere la purità del gusto, introducendo nelle sue composizioni accordi strani, passaggi artificiosi, novità ardite: ma conservando egli appunto, come il Bonarotti aveva fatto nell'arte sua, tanta elevatezza di concetti e di antica venustà, potevansi non solo dir scusabili i suoi errori, ma giustificare come felici inimitabili ardimenti. Dopo di lui Cromer, e finalmente Bethovven colle loro composizioni prive di unità e di naturalezza, ridondanti di stranezze e di arbitrj, corruppero interamente il gusto della musica istrumentale. Contem-

(3) Questa è la sostanza del Decreto.

„ Considerando, che Timoteo Milesio „ abitante di Sparta ha disonorata l'antica nostra musica, e sdegnando la Lira a „ sette corde ha corrotto l'orecchio della „ nostra gioventù, introducendo una superflua quantità di note; Considerando, „ che pel numero delle corde e la novità „ della melodia ha dato alla nostra musica un aspetto effemminato e artificioso, „ in luogo della maniera semplice, e piana che aveva fino ad ora conservata; „ Considerando, che egli ha reso la nostra „ melodìa infame colla sostituzione del „ suono cromatico all' inarmonico; Noi „ Re ed Efori abbiamo in conseguenza risoluto di censurare il detto Timoteo per „ queste innovazioni, e lo obblighiamo a „ tagliare tutte le corde superflue della sua „ Lira di undici corde, non lasciandone „ che sette: e affinchè tutto il mondo da „ ciò tragga esempio per non introdurre „ in avvenire costumi perniciosi alla nostra città, noi lo abbiamo bandito da „ Sparta.

Ma ciò si può forse attribuire alla severità o rozzezza dei costumi di Sparta; poichè Timoteo, trovò poi salvamento dalla condanna alzando gli occhi a una Lira che teneva una statua d'Apollo, la quale aveva lo stesso numero di corde della sua, il che bastò a esimerlo dalla condanna di que' giudici troppo severi. Ma Terpandro non trovò questo scampo, e per simile tentativo dovette pagar la condanna e non ebbe luogo il dire *sic me servavit Apollo*. Anche il musico Frinide corse la stessa sorte di Terpandro, e dovette tagliar due corde alla sua Lira.

poraneamente Mayer altro degli uomini di bell'ingegno, quanto nella scultura ne aveva il Bernini, sostituì nel teatro ai modi semplici e maestosi dei Sarti, dei Cimarosa, dei Paesiello, le sue ingegnose bensì ma viziose armonie, nelle quali il canto principale rimane soffocato dalle parti di accompagnamento; e seguaci della nuova scuola tedesca diventarono tutti i giovani compositori di musica pei teatri. L'artista si volle mettere in evidenza col superare le difficoltà, pensò a far conoscere la sua scienza col sacrificio dell'arte, del bello, della passione; e la testa invase il diritto del cuore. Molti nostri cantanti tratti fuori d'Italia per diletto delle capitali d'Europa, alle quali l'Italia pur anco insegna come si molce l'animo colla soavità delle modulazioni vocali, partirono di qui cantando in modi facili e piani; ma pochissimi tornarono illesi dalla corruzion minacciante, poichè rinunciarono alla purità del gusto musicale, che mai ebbe sede fuori d'Italia, adottarono l'impuro stile degli stranieri, e ci recarono i germi fatali del gusto il più falso. Allora al sublime Pacchiarotti (ch'io qui nomino, sebben vivente, poichè collocato tant'alto che l'invidia nol giunge, e poichè già ottenne dai contemporanei quanto a stento si tributa dai posteri), ai Rubinelli, ai Crescentini, alle Pozzi, alle Banti, ai Babini, furono preferiti i David, gli Ansani, le Todi, le Billington. E pareva al colmo la corruzione col mezzo di qualche altro, che ingratamente abusò dei doni immensi che gli concesse natura; quando la comparsa d'una Sirena ci fe conoscere, non esservi cosa triste che non lasci la possibilità d'una peggiore. Gorgheggi, volate, trilli, salti, abuso di semitoni, aggruppamento di note, ecco i caratteri del canto che adesso fatalmente prevale. Quindi la bella e piana melodia soggiacque all'immenso inconveniente di veder sacrificata l'essenzialissima esattezza della misura; e tutte le leggi dell'armonìa caddero nel più fatale disordine. I cantanti divennero suonatori coll'organo della voce, e cominciò a ritenersi come pregio se la laringe umana emulava il flauto o il violino con una barbara inversione di sistemi e di gusto. *Quel cantar che nell'anima si sente* disparve, e si vide mostruosamente che mentre nei buoni tempi i suonatori si studiavano di cantare coi loro strumenti, adesso i cantanti si studiano di suonare colle loro voci; non altrimente usando dell'agilità che i danzatori da corda i quali tengono sempre in pena lo spettatore del loro precipizio: ed ecco per conseguenza la sorpresa invece della commozione. Nè s'ottenne più per voce o per suono, che venisse dall'anima spinta sul ciglio alcuna di quelle dolcissime stille di pianto, le quali sono il più bel trionfo dell'arte, e l'apice del sublime a cui tocca l'artista. La moltitudine così ciecamente applaudisce al pessimo stile e corre con pari diletto ai canti, ai fuochi d'artificio, ai salti mortali, e fa della musica ciò che fecero della poesia e dell'eloquenza quei famosi institutori di gioventù, che Lucano a Virgilio, e Seneca anteponevano a Cicerone.

Dalle quali cose chiaro vedendosi, che una gran colpa hanno di questo disordine l' indolenza e il corrotto giudizio di chi ascolta ed applaude, convien concludere con D'Alembert *qu' apres avoir fait un art d'apprendre la musique, on en devroit bien en faire une de l' écouter* (1).

In tale stato di cose qualunque siano le cause per le quali prosperarono con diverse gradazioni gli studj in Italia, si riconoscerà evidentemente, che le lettere e le scienze principalmente precedettero il ritorno del buon gusto nelle arti d'imitazione. Il che è chiaro, poichè gli uomini che trattavano gli studj gravi dovendosi servir della penna per sviluppare i loro pensieri, contribuivano così immediatamente per rettitudine di senso e di giudizio a ricondurre lo stile alla purgata dizione, e giovavano alle lettere direttamente; mentre affatto indiretto era il benefizio che recar potevano alle arti. D'altronde nelle arti non trattavasi di vincere soltanto le abitudini del concetto,

(1) M. D' Alembert discours preliminaire de l' Encilopedie, pag. 12.

Riportiamo anche qui un passo del sig. Giuseppe Antonio Guattani romano, estensore delle memorie enciclopediche sulle belle arti tratte dal 1. Vol. del 1806 p.107; ove preludendo all' articolo *notizie estere*, *biografia*, avanti di esporre le memorie storiche intorno alla vita e agli studj del celebre compositore Mozart, si legge, in appoggio di quanto da noi fu qui esposto:

Tanto in Italia, che al di là dell' Alpi, la smania della novità trascina i più begli ingegni (*absit invidia verbo*) ad introdurre tali cambiamenti nell' arti, che ne fanno risultare un genere di musica nuovo sì, e forse più ricercato, ma non più bello. Non vogliamo esser sì rigidi da pretendere in senso stretto il principio di Platone, che ogni cambiamento nella musica produceva cambiamento di costumi: nè sostenere che gli Efori Spartani facessero bene a esiliar Timoteo, perchè aggiunse una corda alla cetera. Ma guai, se ci fosse duopo il rinnovare il prodigio di Anfione: con la *nuovissima musica* non s' innalzerebbero certamente le mura di Tebe.

Ouverture non più sonore, intelligibili, animatrici, analoghe al genere del dramma giocoso, tragico, o eroico: *Ritornelli* arbitrarj tutt' altro che immagini delle arie che precedono: *Corone* ossia sospensioni inutili, e senza numero; ov' è incerto l'esito del cantante, certa la noja di chi ascolta. *Recitativi* pieni di metri, e con tutti i modi del canto, dopo i quali tutto è poco. *Cantilene* pigmee; *cadenze* che non cadono; *gorgheggi* o banditi o tronchi: *modulazioni* repentine e come apopletiche, da sorprendere senza piacere: *moltiplicità ad libitum* contro la unità e la misura: se siano bellezze o difetti della nuova nascente musica, ditelo, se potete, ombre onorate degli estinti maestri, o lo giudichino pur coloro che delle belle passate produzioni hanno ancor piene l' orecchie. Sacrosanti licei dell' armonica Partenope, se non tenete forte le antiche pratiche, e

Il bello stile che vi ha fatto onore,

vedremo ben presto divenir gotica anche la musica: e dove le *arti sorelle* sentono ormai di risorgere agli accordi più puri della vera, semplice, e naturale bellezza, passeranno per nostra disgrazia nella musica le grottesche di *Ludio*, le maniere de' *Cortona*, i capricci del *Boromino*,

alle quali si era adattato con sinistra inclinazione il corrotto intelletto, ma era d'uopo vincere anche le consuetudini della mano, e più lentamente, e più graduatamente doveva pur superarsi un doppio ostacolo; poichè quand'anche, diminuito l'orgoglio, si diradassero le tenebre della mente che mantengono i falsi principj e le impediscono di conoscere il vero, la mano poi avvezza per troppe pratiche ad un determinato sistema, mal può assoggettarsi ad altro che sia diametralmente contrario. Perciò scrisse il chiaro Ab. Puccini nella sua *Lettera dello stato delle belle arti in Toscana: Timoteo suonatore di Tibia esigeva doppia mercede dai discepoli già iniziati sotto altro maestro:* e si osservarono, come rarissima cosa, vecchi maestri che accomodassero la loro maniera a' luminosi progressi di quell'arte che avea migliorato per opera de' giovani loro allievi; anzi egli nota, che validamente insistendo nei loro principj, si opposero quasi sempre all'introduzione di nuovi modi.

Quindi fu necessaria una quantità di combinazioni efficaci e un periodo più lungo di tempo a ricondurre le arti a' loro principj di quello che non abbisognasse a migliorare il gusto delle lettere; poichè realmente incontrarono una serie maggiore di ostacoli per il loro nuovo risorgimento, non difficili da riconoscersi al solo gettare uno sguardo sullo stato politico dell' Italia in quel secolo.

Cause che ritardarono il progresso delle Arti.

Gl' italiani nel cinquecento, e massime nella prima metà ebbero due grandi amori: amore della nazionale indipendenza, e amore delle arti. Ciò si è veduto egualmente nelle loro guerre, come nelle opere infinite di pittura, e scultura: nel seicento disperarono dell' indipendenza nazionale, e quanto a ciò riescirono veramente passivi. Furono però le arti ancora amate da' Principi, ma non può negarsi che l' ostentazione della grandezza non vi avesse la massima parte, e il gusto la minima, mentre nei privati l' amore fu diviso tra le arti e le scienze. Ma nel settecento gl' italiani furono troppo inclinati ad amare la loro schiavitù, il loro ozio, i piaceri compri da lontani paesi, e le frivolezze straniere; e chi diede qualche segno di vita, cianciò di erudizione pedantesca o di metafisiche astrattissime. Dove è spento ogni amore, ogni odio, che vita aver possono le arti che solamente son mosse dalla fantasia e dal cuore?

Infatti chi potrebbe lusingarsi di riconoscere sublimità d' ingegno, o calor di passione nelle opere di Pietro da Cortona, del Solimene, del Benefiàle, del Tiepolo, del Ricci, o dai marmi degli scultori che a torme escirono dall'officina di Lorenzo Bernini?

L'Italia dal 1748 al 1796 ebbe quarant' otto anni di profondissima pace; ciò che nè essa, nè alcun altro paese ebbe mai per sì lungo spazio; e nondimeno ciò nulla giovò alle arti che giacquero trascurate e avvilite da' Principi,

e dagli artisti. Niun Principe fece molto lavorare scultori e pittori, od ordinò monumenti magnifici. Non fu che il solo Carlo III il quale in Napoli fabbricasse grandiosamente. I soli nepoti di Papa Rezzonico onorarono di magnifico sepolcro la memoria dello zio, il quale pio onore ebbe pure Ganganelli da un uomo oscuro che nobilmente si ricordò i ricevuti beneficj. Il monumento di Emo ordinato dal veneto Senato (forse l' unico ordinato da un pubblico) non è al certo il più grandioso fra quelli che in altri tempi fecero fare i Veneziani, e non ha che fare per la magnificenza con quei splendidi depositi dei quali abbiamo parlato nelle epoche precedenti. Alcuno ricorderà forse in quest'epoca il gran muro che separa le venete lagune dal mare, come opera colossale ed insigne, o loderà i ristauri della cadente arena di Verona, opere grandissime e lodatissime; ma hanno tanto a che fare colle arti del genio quanto il muro che separa la Tartaria dalla China, o come l'enorme sasso che il Carburi estrasse dalle paludi per situarlo nella gran piazza di Petroburgo. Ciò non prova che potenza, mezzi, ed efficacia di volontà; ma le vere e liberali arti del bello erano tanto degradate e avvilite, che assolutamente convien credere che nessuno osasse sperar da loro alcuna cosa di grande. I privati benchè più ricchi in mezzo a sì lunga e beata pace, non fecero niente lavorare a paragone de' loro maggiori nel 1500, e nel 1600, sebbene travagliati da tante guerre, e calamità.

Oziosità dei ricchi.

Fu fatalità singolare, che in questo secolo gl' Italiani fossero così poco avidi della gloria in confronto di quanto ne furono desiderosi negli altri secoli. Gustarono solamente piaceri oziosi che quasi nessun ingegno domandano a chi li procura, e niuno a chi li riceve. Anche la sproporzione con cui a rimpetto dei cultori delle arti imitative furono onorati i cantanti esclusivamente, coltivando un certo genere di mollezza, ammorzò necessariamente ogni desiderio di opere ricche, e grandiose di belle arti. Infatti nel cinquecento ebbe l'Italia molte e molte centinaja (per non dire migliaja) d'artisti, non poche nel seicento: ma quante decine ne ebbe nel settecento? È duopo confessare, che le arti furono poco pregiate, e pochissimo esercitate, e veggiamo i privati aver speso limitatamente, anzi quasi nulla in esse, poichè prodigarono i loro denari in procurarsi e vini, e mobiglie, e panni stranieri; sfoggiarono in treno di carrozze, di damigelli, e di cavalli persino di esteri paesi; laddove negli altri secoli si mangiava e si vestiva di robba nazionale. Quindi chiaramente si deve conoscere non esser possibile, che le arti abbiano prosperità, e molti cultori valenti, dove non siano desideratissime da molti, e dove quasi ogni ricco non voglia avere, e si tenga pregiato di possedere una galleria o un monumento, e quasi ogni povero un quadretto.

Avidità delle costumanze straniere.

A questo raffreddamento di amore per le arti nobili e grandi contribuì non poco la troppa diffusione del gusto francese, il quale appassionato per

le frivolezze passaggiere, distrusse immensa parte di quell'amore che nei secoli precedenti dimostrò generalmente l'Italia pel grandioso e il perpetuo, come sono le sculture. La vaghezza delle altrui costumanze, spesso indizio della decadenza delle nazioni, che si spogliano delle loro caratteristiche indigene ed originali, condusse tutte le opere di gusto alla perdizione. Nè soltanto per nostra vergogna fummo vaghi delle peregrine foggie dei vestimenti, dei vasellami, dei cocchi, dei bronzi, delle interne, ed anche esterne decorazioni degli edificj, le quali diffusero per sì lungo tratto di tempo il cattivo gusto del disegno in ogni ramo dell'arte, propagato col mezzo del commercio, della ricchezza, del lusso; chè oltre ciò fu anche presa dai forastieri, e massimamente dai francesi ogni forma, e ogni parte d'eloquenza, da cui ne venne tanto guasto, e tanta corruzion nella lingua. La Francia che sotto i regni di Luigi XIV e XV aveva multiplicati gli artisti, e resa facile l'esecuzione d'ogni modo d'arte, qualunque si fosse, a mano a mano semprepiù allontanandosi da' buoni elementi, si era ridotta a non produrre un modello di qualsiasi genere che non fosse corrotto, o per complicazione d'ornato o per affettazione di stile. La Francia che vincendo ogni altra nazione per amabil costume, per urbanità e per cortesia, presentava il modello di ogni eleganza sociale, di ogni piacevolezza del vivere, riconsegnò in certo modo all'Italia quelle arti che ne aveva derivate ai tempi della prima sua floridezza così sfigurate, che non è maraviglia se ritardarono tanto il loro nuovo incremento, ed ebbero bisogno di occasioni e di eccitamenti grandissimi, per rialzarsi dalla dejezione in cui erano cadute.

Diminuzione del fervor religioso.

L'immenso raffreddamento che in questo secolo si vide non tanto dell'opinione che del fervor religioso, fu esso pure di un grandissimo danno alle arti. Basta percorrere la storia di questi non lontani tempi per riscontrare, come a poco a poco, sia rivendicandosi alcuni diritti, sia cessando alcune abitudini, sia secolarizzandosi alcune risorse che erano prima tutte destinate ad oggetti di religione, si diminuirono immensamente i mezzi pei quali le arti prosperarono sì grandemente col fabbricar tante chiese, le cui interne decorazioni diedero già tanto esercizio alla scultura e alla pittura.

Stile introdotto di poveri ornamenti.

Nè minor danno alle arti in generale fu il cessare del costume che i privati avevano non di rado nel seicento, e frequente nel cinquecento, di far dipingere le loro case internamente con istorie, sostituendo modi e forme d'ornati della più frivola composizione. Vitruvio che vitupera e detesta quei modi di ornare i quali attirano per anche qualche ammirazione, e si trassero dalle terme e dalle città dissepolte, chiamandoli vera peste e distruzione delle arti, che non avrebbe egli poi detto se avesse dovuto vedere i cartocci, gli arabeschi, le volute, le pagodi, e gli ornamenti giapponesi che si sfoggiarono

alla metà di quest' ultimo secolo in tutti gli appartamenti, parte per depravazione del gusto, parte per avarizia?

Alterazioni della natura umana.

E ciò che abbiamo notato nell' epoca precedente in riguardo agli effetti della mollezza, produsse maggiormente in quest' ultima una sensibile variazione persino sulla natura umana; poichè il totale abbandono degli esercizj che danno vigore e destrezza a' corpi (tanto praticati dagl' italiani ne' secoli precedenti) defformò i corpi medesimi, oltre l'avere snervato gli animi, e dimostrò la decadenza della generazione dalle fisonomie. Ognuno facilmente può accorgersi di questa incontrastabile verità paragonando i ritratti di questo secolo, con quelli delle età precedenti.

Diffusione dell' intaglio in rame.

Sarebbe un problema da discutersi se la straordinaria voga che in quest' epoca ha avuto in Italia e dapertutto l'incisione, abbia apportato maggiori danni, o più sensibili utilità alle arti. Ognuno certamente noterà come con questo mezzo ingegnoso siansi diffuse maggiormente le invenzioni e composizioni che possono avere servito a migliorare il gusto, rendendo di pubblica ragione ciò che era soltanto oggetto di privata ricchezza, e risparmiando agli studiosi il far lunghi viaggi per formarsi un' idea delle esimie produzioni degli uomini in tutti i luoghi, in tutte le età. Ma d'altronde l' originalità delle invenzioni ha ella fatto in ciò alcun guadagno, o non ha piuttosto immensamente perduto per la troppa facilità con cui gli artisti hanno scorso sulle opere altrui? I quali talvolta per non mettere a prova le forze del proprio ingegno, sono caduti in vero plagio colla tranquilla persuasione d'aver imitato i grandi modelli. Noi crediamo che da ciò possa esser venuto alle arti un danno incalcolabile: siccome certamente non avvantaggiarono allorquando la multiplicità delle incisioni eleganti e di lusso tenne luogo di gallerie, e fu pago il ricco, che non impiegava più gli scarpelli degli scultori, o il penello dei grandiosi frescanti nelle volte e nelle pareti delle ampie sale, di riunire nello spazio ristretto di angusta cameretta le sfumate e diligenti produzioni dei bulini inglesi, francesi, italiani; cosicchè ponendosi a salvo dalla temuta taccia di barbarie, avaramente sostituendo ciò che di facil trasporto, e commercio può lusingare la varia avidità dei raccoglitori, precluse l' adito alle più grandi e magistrali opere del penello, e dello scarpello.

Circostanze che poi favorirono il nuovo risorgimento delle Arti.

Dopo avere scorso sugli ostacoli che durante la pace o il torpore del settecento impedirono, e ritardarono lo sviluppo di nuove forze, non possono negarsi alcune felici combinazioni, mercè le quali (se non coll'originalità degli aurei secoli) si ricondussero almeno sul retto sentiero in qualche modo le arti a far di se mostra onorevole, spogliandole delle cattive abitudini contratte nel tempo di quest' ultima specie di frenesia.

La scoperta della città di Ercolano, che verso la metà del secolo rivide la luce, restituendoci i monumenti i più conservati non solo delle arti, ma

ancora degli usi della vita, rimasti sepolti dall'anno 79 dell'era nostra, cioè per il corso di quasi diecisette secoli, portò un entusiasmo di felici innovazioni e curiosità, una brama d'imitazioni, uno studiare di moltissimi dotti, un proteggere e un animare di chiarissimi mecenati, che veramente parve svegliare il buon gusto sopito dell'arte a nuova esistenza. Erano in Roma, in Firenze, in Venezia, e in molti altri luoghi antichità preziosissime, ma non producevano più sensazione negli artisti, e solleticavano appena l'ambizione dei possessori, che già incominciava anche a languire. Le produzioni della nuova disotterrata città misero una convulsion generale, e ritornarono a far sentire il pregio delle altre opere di merito superiore che giacevan sepolte ne' musei, e delle quali tenevasi poco conto. Vennero intanto magnificate, e forse estremamente le dissepolte antichità, ed anteposte esageratamente a quanto d'insigne conoscevasi anteriormente in tal genere; e naturalmente ciò esser doveva, poichè l'entusiasmo della novità, la preziosità reale di alcune cose, la magica loro conservazione, il fortuito ritrovamento, un tal prestigio produssero nei fortunati scuopritori, che non vedevano se non maraviglie, e superiorità di merito in ogni dissepolto monumento. Per la qual cosa la giusta invidia dei possessori d'anteriori preziosità fece retribuire della defraudata lode i preziosi resti che conservavano muti e negletti, e salirono da quell'epoca in venerazione maggiore, e si rilevarono più eminentemente i pregj di tante opere, sulle quali si diressero ulteriori e più utili investigazioni, e più profondi studj.

Tutti i letterati e gli antiquarj corsero alla corte di Carlo III in folla per riconoscere gli scavi, le opere, per esaminare, commentare, studiare le tante singolarità. Il buon Re formò a Portici un museo dove raccolse le rarità d'Ercolano, di Stabbia, di Pompei; e il marchese Tanucci creò un'accademia di belle lettere destinata ad occuparsi degli oggetti disotterrati; la qual unione raccoglievasi alla segretaria nel suo medesimo appartamento ogni quindici giorni, e discuteva su tali argomenti con questo eccellente e adorabile ministro, il vero Colbert del regno di Napoli. Mazzocchi, Zarillo, Carcani, Galliani, il baron Ronca, Niccolò Ignara, Camillo Paderni, Pianura, Castelli, Aula, Monti, Giordano, Bajardi, Valletta, Pratillo, Cercati, il P. della Torre, e il P. Tangi composero la società, e si occuparono della grandiosa edizione e della illustrazione di tutti gli scavi; edizione che per solo atto di regia munificenza poteva ottenersi, essendosi il Re riservato il privilegio di accordarla gratuitamente come un soccorso agli studiosi di prima sfera, come un attestato di stima o di benevolenza a persone distinte, e come un tributo generoso alle prime accademie d'Europa. Ma non si occupò soltanto questo dotto consesso del godimento di tali preziose scoperte; chè monsign. Marcello Venuti, e l'Ab. Ridolfino suo fratello distinti antiquarj, il dottissimo

Cardinal Querini, il marchese Maffei, il Gesnero, Anton Francesco Gori, il C. D. Matteo Egizio regio bibliotecario, il chiarissimo Ab. Martorelli, Gio. Battista Passeri, il P. de Rossi, il P. Paoli, li signori Cochin, e Bellicard l'uno disegnatore, e l'altro architetto, Sir William Hamilton, l'Ab. Saint-Non, e molti altri letterati ed artisti di ogni nazione presero parte a un tale avvenimento, e pubblicarono su di ciò opere, e opuscoli, o stampati separatamente, o inserti negli atti delle principali accademie d'Europa.

Da questa scoperta però non si trasse nessun grande e nuovo insegnamento per le massime fondamentali delle arti, e furono piuttosto studiate dagli eruditi e dagli antiquarj, che dagli artisti, sebbene il frutto che ne colsero i primi non pareggiò le speranze che se ne erano concepite.

Influirono molto più queste scoperte su ciò che si chiama *oggetti minori* delle arti, come le suppellettili, le mobiglie, le decorazioni domestiche ed interne degli edificj; e alcuni scultori, gli intagliatori di gemme, i pittori, e cesellatori imitarono le danzatrici, le centauresse, e le altre pitture ercolanensi: li candelabri, le lucerne, ed i bronzi servirono di modello ad ogni costruzione più moderna d'ornamenti e d'utensili; e la speranza dei letterati stette con un'ansietà immensa aspettando dall'ingegnoso svolgimento degli arsi papiri una serie di ancora più utili e più preziosi ritrovamenti.

Illustrazione delle antichità Romane.

L'attività con cui proseguironsi quegli scavi napoletani, raddoppiò le ricerche dei tesori che nelle antiche terme romane eran tuttora sepolti; si illustrarono più particolarmente quelle di Tito, e il dotto Ab. Amaduzzi volse le sue erudite ricerche alle pitture trovate al Laterano; li sorprendenti mosaici di Palestrina furono tolti dall'obblivione, e le rovine degli antichi templi di Pesto ebbero parecchi esimj illustratori, come il conte Felice Gazzola piacentino, l'inglese Major, il P. Paoli, Francesco Piranesi, e l'ultimo francese De la Gardette, senza parlar di tanti altri che ne scrissero più brevemente; giacchè tutti i succennati diffusamente e in gran dimensione ne trattarono col testo e coi disegni. I viaggiatori inglesi e francesi raddoppiarono l'attività delle loro ricerche nel seno della Grecia, madre feconda di tanto sapere; e dopo che Norden e Pococke ebbero visitate le piramidi egiziane, e le antiche mura di Menfi, Vellher, e Spon, e Revet, e Stuard, e una folla d'altri illustri viaggiatori condussero artisti d'ogni genere lungo le valli irrigate dall'Ilisso e dal Cefiso, nell'Attica, nella Jonia, e nelle altre contrade incantate dal sorriso della natura, mute conservatrici de' quasi spenti prodigj dell'arte; e immensi e preziosi tesori accumularono di nozioni e di disegni che ci presentarono con tanta esattezza in bellissime forme ad arricchire le nostre accademie, e sparger luce immensa nelle nostre arti, a nuova vita e più vegeta risorgenti. Questa onorevole smania di ridonare al giorno le sepolte produzioni delle generazioni più classiche, produsse un effetto

molto visibile nelle arti; e cominciò a chiamarle possentemente dalla dejezione in cui erano cadute.

Roma posseditrice di una quantità di tesori che parevano languir nel suo seno, sebben conosciuti, sentì la necessità di rilevarne maggiormente il pregio sopito, e dalla vicina Campania rifiorente pei dissepolti tesori traendo una nuova emulazione, vide che ove non si contraponesse una plausibile gara con illustrare le sue indigene preziosità, i volumi delle scoperte Ercolanensi avrebbero sparso l'obblio sulle vicine antichità del Lazio. Ed ecco in fatti con uno sfarzo di incisioni piene di un brio, e d'un fuoco fino allora sconosciuto, con inimitabile maestrìa Gio: Battista Piranesi Architetto Veneziano, e dopo lui Francesco e gli altri della famiglia, in una serie di Volumi che sembrano l'opera di molte generazioni, diedero pittoresca, e facile e nobilissima pubblicità a tutte le Romane antichità, ch'erano prima d'allora state più accennate che presentate nel loro grandioso e imponente aspetto, quantunque Degodetz ne avesse ridotte alcune poche soltanto a preziosa utilità nel 1682, medianti le più diligenti misure. Giuseppe Vasi multiplicò succintamente le rimembranze degli antichi e de' moderni edifici delle Arti Romane, in forma più agevole per diffondersi in mano di tutti; e il Contucci, e il Galeotti eruditissimi diedero assistenza a questi benemeriti artisti, illustrarono il Museo Odescalchi, e pubblicarono con dotta estensione le multiplici opere del Ficoroni.

Loggie e Camere Vaticane pubblicate.

Il dolce intaglio di Volpato e degli altri di quella scuola, che resero di pubblica ragione e multiplicarono le opere di Raffaello tanto delle stanze, che delle loggie Vaticane, diffusero una grandissima luce per tutto il mondo, e agevolarono a tutti gli amatori, e agli artisti i modi di conoscere quelle divine composizioni e quegli elegantissimi ornamenti (1). Si ripetevano questi in ogni forma per decoro delle interne più eleganti abitazioni, tanto in rilievo, che in dipinto, e ritornarono gli ornamenti a non bramarsi e a non apprezzarsi se non ricordavano o le dissotterrate pareti Ercolanensi e Pompejane, o le antiche Terme Romane, o le Loggie del Vaticano. Si fece di più; poichè si tentò con reiterata insistenza da molti dotti di ricondurre alle moderne pratiche l'antichissima e perduta maniera di preparare colla cera i colori, e perpetuarne la durata mediante l'encausto oscuramente da Plinio indicato: e se non con tale successo da prevalere alle più moderne pratiche, venne adoperato però un tal modo, specialmente secondo l'opinare dell'Abbate

Tentativi per la pittura all'incausto.

(1) Ercole Bonajuti fu quegli che fece incidere a Volpato le loggie di Raffaello, che il Cardinal Silvio Valenti aveva fatto disegnare in 80 fogli dal pittore spagnuolo *La Vega*, impiegandovi tre anni del più indefesso lavoro, e che furono poi regalati alla Biblioteca Vaticana dal Cardinal Luigi suo nipote.

Requeno in Roma, oltre ciò che fu fatto altrove da molti altri, moltiplicando le esperienze e i tentativi, che si videro tutte le loggie Vaticane per questa maniera raffigurate col più splendente e brillante colorito per opera dei signori Angeloni e Totran. (1) Non fuvvi chi non tentasse questi nuovi metodi di colorire, e steser la mano alle cere stemprate coi colori non solo ornatisti, ma pittori d' ogni classe e d' ogni merito, come Gianni, Unterperger, Campovecchio, Bazzari, Dalera, la Kauffman, e trattarono non tanto la figura che il paesaggio con discreta facilità. Ma i *Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci e Romani pittori* non la vinsero sulla facile e comoda fluidità dei colori stemprati coll' olio; e rimase unicamente dimostrato, esser durevole e possibile ad eseguirsi, ma non mai preferibilmente facile, utile, e piacevole qualunque dei metodi co' nuovi esperimenti indicati.

A grado a grado mediante questi possenti sussidj, ed incitamenti andavansi raddrizzando le massime, e rettificando il gusto dell' arte, che dai modi impiegati da questi minori artisti doveva salire a una non lontana eccellenza, e far sorgere più chiari ingegni, operando il compimento di una mutazione più felice ed estesa.

Mecenati Italiani.

L' epoca che preparò infatti la rivoluzione più fausta per questi studj in Italia fu quella di Carlo III in Napoli, del Cardinal Alessandro Albani in Roma, di Leopoldo in Toscana. Non aveva il primo appena incamminati e diretti gli studj a quel miglior andamento (che non fu poi di lunga durata ma che recò immensa pubblica utilità) che il Cardinal Albani giustamente chiamato l' Adriano del secolo (2) diede i più luminosi esempj di protezione, e i più grandi eccitamenti a questo genere di occupazioni. Il Baldani, il Fantoni, Winkelmann, il P. Raffei stettero presso di lui, e ognuno sa quanto operarono, e quanto debbono loro le risorgenti arti del bello. Una gran serie di monumenti fu da lui raccolta con aureo gusto, e a grandissime spese da Cavaceppi abilissimo ristauratore riparata dalle principali ingiurie dei tempi, fu poi disposta in quella deliziosissima villa che i più dotti illustrarono cominciando da Morcelli, da Marini, da Fea, fino a Zoega: ivi schierò con sua direzione e dottrina quell' inestimabile preziosissima serie di monumenti, che più da regia che privata fortuna si direbbero riuniti; e intendentissimo di questi, non la sola parte egli vi pose di splendido mecenate, ma quella ancora

(1) Fra le tante volte e i vari modi in cui si ripeterono le loggie vaticane, il Generale Schouvalow le fece dipingere in tante tavole di marmo dal pittore tedesco signor Cristoforo Unterperger, e recate a Pietroburgo si eresse un cortile, ad imitazione di quello di S. Damaso per situarle.

(2) Dionigio Strocchi ne stampò l' elogio, oltre ciò che ne scrisse con aureo stile il Morcelli al fine del suo libro: *De stilo inscriptionum*.

di dottissimo antiquario, come i più vecchi che il conobbero noi abbiamo sentito affermare. Egli fu che fece dipingere al celebre Mengs in una delle regie sale del suo palazzo campestre la volta col Parnaso, opera celebratissima, in cui a parer nostro però per troppa lima e troppo stento si lascia veder la fatica, e apparisce imbrigliato quel genio che più spontaneo aveva largheggiato nella bellissima volta di s. Eusebio, dipinta nel fervore de' migliori anni giovanili di quel pittore, nei quali i precetti dell'arte, e le troppe idee speculative non avevano ancora raffreddata la sua immaginazione (1). Allo stesso Cardinal Albani siamo debitori del Museo Capitolino incominciato da Clemente XII ove riunironsi in tanto numero le preziosità della scultura e divenne il più utile ateneo per la scuola delle arti viventi.

Papi e Ministri di Stato.

Benedetto XIV Lambertini, dotto Pontefice, che servì più d' ogni altro a decorare la sede appostolica in questo secolo, fu liberale e magnanimo verso le arti, ed ebbe il buon senno di ben conoscere i suoi ministri senza invadere gli attributi del loro potere, nè avvilire pel loro soverchio ascendente la dignità del triregno. Parve che il Cardinal Silvio Valenti fosse il Colbert del Papa, poichè protettor dichiarato d'ogni genere di dottrina e di ameni studj era il veicolo al trono pontificale d' ogni laudevol progetto, d' ogni gloriosa intrapresa. E certamente non v'ha prosperità maggiore per uno stato, quanto il trovarsi di vicendevole accordo l' intenzione dei ministri e il buon genio dei Principi. Fu per opera di questo ministro, che il Papa unì alla galleria delle statue nel Campidoglio anche una scelta galleria di pitture: e fu questi il porporato di spirito e d' ingegno culto e gentile che abbellì la superba villa Valenti poi Sciarra, presso Porta pia, erigendo nel centro dei più deliziosi giardini un palazzo magnifico ed elegante, attorniato da quanto di più peregrino vegeta sotto stranieri climi, e internamente ammobigliato non solo dei prodotti delle arti nostre, ma delle estranee e più rare manifatture delle Indie orientali ed occidentali: un gabinetto di fisica, una biblioteca squisita di quarantamila volumi, e l'accesso il più liberale a tutti gli uomini di lettere la facevano rassembrare alla casa di Mecenate (2).

(1) Il Parnaso è condotto con forza succosa di tinte, senza fluidità di pennello, e le figure hanno alquanto di carattere statuino, singolarmente la principale. Vi si vede l'uomo che studiando profondamente l'arte, restava assoggettato da tutte le difficoltà, e oppresso dalle somme fatiche che costa il superarle. La volta di S. Eusebio è opera al contrario di getto, piena di brio, che scorcia mirabilmente, di un colorito caldo, trasparente, che non ricorda le tapezzerie, e tiene del naturale, e non manca finalmente di quel fuoco che rende tanto ammirabili le opere di genio.

(2) Il solertissimo e infaticabile Cancellieri ha pubblicato nel 1813 una operetta, ove descrive le carte cinesi che ornavano il palazzo di questa villa; e Bettinelli nel IV

Biblioteche, Musei, e Raccolte.

Non solo si celebrò in quel tempo la biblioteca Valenti, ma furono singolarmente di squisite preziosità arricchite quelle dei Cardinali Passionei, Marefoschi, Zelada, Borgia, Antonelli, Garampi e la sceltissima per esimie curiosità libreria di mons. Saliceti archiatro pontificio.

Il conte Francesco Vettori aveva raccolta una preziosa serie di antichità che fu acquistata da Benedetto XIV per aumentare il Museo Vaticano, e l' amore nuovamente suscitato per questi depositi di monumenti contribuì a metter calore negli studj, mediante le cure dei marchesi Locatelli, Capponi, Raggi, Rondanini raccoglitori tutti passionatissimi di statue, bassi-rilievi, gemme, cammei, lucerne, idoli ec. ec.

Il Principe D. Marco Borghese nobilitò la sua villa, vi raccolse una serie di preziosità per le quali gareggiava co' primi Musei dell' Europa, mise in fermento tutti i migliori artefici viventi per decorarla; e fu descritta eruditamente da' più colti letterati del secolo.

Non languirono questi studj sotto Clemente XIV, poichè a lui si debbe la gloria d' aver cominciato il Museo Clementino, e d'essersi servito a tal uopo d'uno de' più begli ingegni viventi, versatissimo nelle materie antiquarie, il sig. Gio. Battista Visconti; e a questo Pontefice debbesi la bella collezione degli antichi papiri illustrati dal dottissimo mons. Marini, e l'insigne pittura della stanza che li raccoglie, elaboratissimo lavoro di Raffaello Mengs (1). Una folla di dotti e di illustratori in parte da noi già nominati occupavansi in dare tutta la celebrità a monumenti romani, e Orazio Orlandi illustrò vasi, gemme, are di peregrino e singolare lavoro: e la villa e il Museo

suo poemetto *Sopra alcune rarità di Roma* descrive specialmente questa magnifica villa, come centro della migliore e più culta società:

Dall' altra parte faccian coro insieme
Con l'arti e cogli studj i chiari ingegni,
Che qui sì bella soglion far corona.
Quasi lor guida, e di lor degno innanzi
Tragga il *nipote*, a cui pallida il manto
Mammola tinga, e l'ingegnoso il segua
Hassè il gentil, l' infaticabil mio
Lombardi, il culto almo *Scarselli*, il dotto
Elegante *Benaglio*, il *Bonamico*
Tullian, l'onesto Lucreziano *Stay*,
E il mio diletto *Boscovich* che largo
Di saper versi e d' eloquenza fiume;
Talchè mi sembri udirlo, e udire a un tempo
Livio, Virgilio, ed Archimede e Plato.
Dietro di lor sfumata tinta ombreggi
Con teso orecchio *Pagliarin*, che tutto
Curvo s' afretti di chi scrive in atto,
E raccolga lor detti, i quai con forme
Dei Giunti degne, e dei Manuzj, al torchio
Consegni poi per le future etadi.

(1) Il Museo Clementino detto poi *Pio Clementino* (poichè ampliato da Papa Pio VI successore di Clemente XIV, che lo cominciò, vi aggiunse il suo nome) è debitore del suo massimo incremento al rigore che un po' tardi cominciò ad introdursi in Roma per l'estrazione de' monumenti antichi, i quali per l' avidità degli eruditi o dei ricchi stranieri, e per la speculazione sordida dei possessori indolenti di quelle preziosità, avrebbero in breve prodotto

Mattei vennero resi più chiari dalle cure del Venuti e dell' Amaduzzi; e il Furietti produsse la bella sua opera sui mosaici, ove delle colombe pliniane e de' famosi centauri descrisse la rarità, ed i pregi: e prima di questi il diligentissimo e instancabile Bottari si diede ad illustrare e ad espurgare da molti errori le vite di Vasari e raccolse la preziosa serie delle disperse lettere pittoriche, e altre illustrazioni, e dialoghi e memorie dottissime produsse alle arti strettamente addette.

Giornali, e Memorie Archeologiche.

Le Effemeridi, l' antologia Romana, le memorie Enciclopediche, i Giornali, e gli Opuscoli d' antiquaria succedendosi, servivano a soddisfare le curiosità e ad estendere l' educazione pubblica delle arti in una maniera che non s' era ancor fatto dopo il loro risorgimento.

Contemporanei a' nostri giorni possono gloriarsi le arti e gli studj di aver ammirato i due insigni porporati Zelada e Borgia raccoglitori diligentissimi ne' loro Musei d' ogni rarità più insigne; e in ispecie il secondo che pieno di profonda dottrina diè nome al preziosissimo Museo Veliterno, ove non solo le antichità greche e romane, ma in specie vi figurarono le egizie, le etrusche, le volsche, le indiane, le arabe, le settentrionali. Ad onta che possa dirsi esser provenuta da Napoli, per lo scuoprimento delle antiche città, la scossa più generosa onde avvanzare ogni studio dell'arte, Roma parve riprendere i suoi diritti, e sotto il pontificato di Pio VI risorse nella forma la più pomposa, lasciando sperare al mondo che le arti dell' imitazione potessesero ancor risalire a quell'elevatezza, da cui erano per una falsa direzione soltanto decadute, anzi degenerate.

Convien confessare che poco più lunge dal mezzodì dell' Italia si diffusero questi beneficj, e che di riverbero appena gittarono luce in Toscana per

lo stesso effetto di un ben regolato e comodo saccheggio. Si cominciarono ad acquistar marmi ed antichità da ogni parte, si multiplicarono gli scavi dovunque, e si assoldarono i più bravi ristauratori.

Il luogo da prima occupato riconobbesi angusto a tante ricchezze che si accumularono e aumentatosi immensamente sotto il Pontificato di Pio VI, ricevette ulteriore ampliazione e più bella conformazione in questi ultimi anni, che per opera e direzione di Antonio Canova, e per cura del regnante Pontefice, si vide esteso in un ampio spazio e completo, ove girando lo sguardo si perde nelle immensità de' tesori ivi raccolti, e impiccioliscono a fronte di questo incomparabile edificio tutti i Musei del mondo. Finalmente questa gran collezione è stata destinata a formare un tutto armonico e collegato assieme per la distribuzione più felice e per i nessi e le relazioni che hanno l' una parte coll' altra. I marmi, i bronzi, i mosaici, le gemme, i vasi, le iscrizioni, le pitture, i codici, tutto si trova riunito per mezzo di comode e naturali comunicazioni, che più agiatamente non si sarebbe potuto ottenere se l' edificio fosse stato a tal uopo con precisione accurata ideato.

poi produrvi in seguito di tempi migliori un più sensibile effetto. Dalla concorde cospirazione di queste esterne cause si videro i graduati progressi benchè lenti delle arti in Firenze, che avventuratamente fu tolta dalla servile e umiliante condizione di provincia straniera, e ritornata per opera di Leopoldo ad esser patrimonio di un Principe perspicace e indefesso nell' adempimento de' suoi paterni doveri, e quel che più importa, presente ed autore di quell' istantanea prosperità che portò una felice effervescenza negli ingegni. (1) Fu in quest' epoca che le dotte e splendide illustrazioni di Gio: Battista Passeri, e di Anton Francesco Gori diffusero per tutta l' Europa il merito e la preziosità delle collezioni di Etruschi monumenti, e le medaglie, le gemme, le statue del Museo Fiorentino furono intagliate e illustrate con indefesse e grandiose fatiche. Quest' epoca preparò i migliori successi e le cure ancora più utili, medianti le quali il Lanzi doveva riunire dagli sparsi elementi della storia della pittura in guisa d' ape quel succo che raccolto in pochi volumi depurando ogni feccia, se non ci diede una precisa, e profonda serie di critiche osservazioni ordinate, predispose una gran parte d' utili materiali, e servì alla Bibliografia generale dell' arte meglio e più estesamente d' ogni altro che l' aveva preceduto; oltre l' aver profondamente versato negli studj, forse in parte ancor controversi della lingua e delle Etrusche antichità. Un regime ancor più felice e più dolce attendeva questa bella parte d' Italia per elevarsi ancor maggiormente all' onore degli antichi suoi tempi di gloria, e lo ottenne allorquando a Leopoldo protettor delle arti, pel solo principio che

(1) Nessun giudizio migliore in questo proposito fu dato di quello che leggesi nell'altre volte citato opuscolo dell'Ab. Puccini parlando del gran Leopoldo.

„ Quest' uomo economo per se stesso e „ i suoi, largo per il bene pubblico, non „ risparmiò nè cura, nè spesa perchè i „ giovani inclinati agli studj del disegno „ abbondassero di tutti i mezzi più opportuni alla loro istruzione. Ma sapeva bene che se ufficio del buon Principe è „ di promuovere, e di proteggere l' educazione de' giovani che si mettono in „ via, questi una volta educati e giunti „ alla meta, nè ponno, nè debbono essere „ a carico del pubblico erario, fatto per nudrire i grandi stabilimenti, non la singolarità degl' individui, che li compongono. Perciò dopo aver stabilita una così „ sontuosa accademia, di averle somministrati bei modelli, e buoni maestri, dopo aver eccitata coi premj all' emulazione la gioventù che non di rado, nè scarsamente soccorse con le sue private beneficenze; fu anche più benemerito delle arti, quando arricchì la nazione e le „ diede i mezzi che prima non aveva per „ concorrere alla sovvenzione de' grandi „ ingegni dalla miseria altrimenti oppressi nell'esercizio di arti vilissime, e al ben „ essere di quelli che emergono dal volgo „ degli artefici; e se meno indolente al „ sentimento del bello e per il sublime si „ fosse egli potuto occupare di suscitarlo „ ne' grandi, quanto si occupò di eccitare in essi l'industria, e li avesse adescati alla gloria quanto all' amor del guadagno, sarebbe stato egli stesso testimonio di più rapidi, e fors' anche di più „ luminosi progressi.

queste influiscono direttamente sulla prosperità nazionale, il suo successore v' aggiunse il contentamento di soddisfare alla sua nobile inclinazione.

Stato di questi studj in Venezia.

In tutto il resto d'Italia durava per anche languore ed inerzia, e non si rinvenne stupidamente dalle fallaci direzioni che sul finire del secolo, se di Venezia non si conti quanto debbesi ai Zanetti, che le statue, le gemme, e le pitture illustrarono con sana critica e finissimo discernimento; e se si noti che i Zeno, i Poleni, i Foscarini, i Maffei non mostravano di lasciar successori che portassero tanta luce in quest' ultimo periodo, quanta ne sparsero essi per tutta l'Italia nell'età che gloriavasi dei loro nomi. Venezia non contava in quest' ultima epoca nè splendore di accademie, nè fama di artisti di merito singolare, ove si eccettui il raro fenomeno degl'architetti Otone Calderari, che ebbe il buon senno di non dipartirsi dalle traccie dell' illustre suo concittadino ed antesignano il principe dell'architettura moderna Andrea Palladio; e non pareva mai che tacitamente si andasse preparando nella più remota parte delle sue provincie un germe benefico, dal quale derivar poi dovesse per tali studj un grado di eminente prosperità.

Stranieri studiosi e mecenati in Italia.

Venuta così una smania generale d' illustrare le antichità, di escavarle, di risarcirle, di possederle, di pubblicarle, moltissimi colti stranieri unirono la forza della ricchezza a quella dell' ingegno, e si diedero cura di giovare alle arti colla maggior efficacia. Raccoglitore della più ricca serie di vasi figurati d'opera greca figulina, l' inviato straordinario del Re d' Inghilterra presso la corte di Napoli in quattro volumi cominciò a diffondere e a rendere di pubblica ragione que' preziosi tesori che illustrò con acume di chiaro e vivacissimo ingegno il signor d'Hancarville, l'autore delle ricerche sull'origine, lo spirito, e i progressi delle arti; opera singolarissima, di cui abbiamo diffusamente parlato nel primo volume di questa storia. Lo stesso ministro pubblicò l'altra grand' opera sui campi flegrei, e il sign. Gavino Hamilton grandissimo amatore delle cose antiche, e uno de' primi che muovesse nel miglior stile dell' arte per diverse sue lodevoli opere di pennello, diffuse a pubblica utilità quel noto volume della *Schola Italicae Picturae*, dopo cui un'infinità di quadri, disegni e monumenti vennero in grandi e multiplici collezioni pubblicati egualmente. Milord Harvey conte di Bristol, mecenate splendidissimo di questi studj, profuse tesori in Roma facendo lavorare tutti gli artisti; e il sign. Jenkins con uno squisito tatto in queste materie, benchè per oggetto di speculazione andasse spogliando l'Italia per arricchire la sua patria, nullameno col mettere in effervescenza tutti i mezzi di escavare e risarcire i monumenti fu uno dei collaboratori al miglior incremento dell'arte.

L' Ambasciatore di Spagna Azzara non digiuno delle teorie delle arti, era centro dei dotti, e raccoglieva preziosità e accordava protezioni e incoraggiamento in ispecie al moderno pittore Mengs, tanto favorito dalla sua corte,

Intanto lo stesso Mengs, Winkelmann, Agincourt andavano preparando opere grandiose sia nella teoria delle arti, sia nella storia delle medesime, come ognun sa, e come abbiamo più dettagliatamente indicato nel discorso preliminare al nostro primo volume.

Pittori moderni in Roma.

Il rifiorire di tutte le arti fu quasi contemporaneo, e le vecchie cattive abitudini si andarono dileguando in conseguenza di tanti mezzi. Mengs ottenne un primato, che secondo alcuni non fugli ancora conteso, ma che a noi sembra per molte diverse vie sul procinto d'essergli involato, giacchè lo splendor delle tinte non è lo stesso che la verità del colorire; e la facilità e la nobiltà del moderno comporre, e del disegnare senza affettazione e maniera, avvanzano a tali passi da far concepire i più fausti presagi. Benefiale era imitatore della natura circospetto e più freddo, e studiando le maniere di Guido perdeva ogni carattere di originalità, restando molto al disotto del suo modello. Cavalluci morì sul fiorir della vita, avendo prodotto alcune opere nelle quali, più succoso di tinta d'ogni altro, pareva togliere alla scuola di Roma un certo convenzionale che fatalmente dalla scuola di Maratti e del Conca era rimasto; facendo dell'arte divina del pennello una specie di mestiere. Pompeo Battoni riescì pieno di grazia e di effetto, ma quantunque il suo colorire fosse seducente per la trasparenza e la vaghezza, aveva per altro uno stile suo proprio, e un bisogno di lindura, e di condotta affine di pervenire al suo intento che più ai modi della laboriosa finitezza olandese che ai larghi tocchi della franchezza de' pennelli italiani rassomigliava. L'abuso di certi toni verdastri e lividi per dar risalto alle parti sanguigne, o al candor delle carnagioni, gli fece adottare un sistema suo proprio; non lo spinse però tant'oltre come lo fece in Verona il Cignaroli, che diede assolutamente nel falso, quantunque avesse gran mezzi per divenir buon pittore. Battoni tenne uno de' primi luoghi, e la bravura specialmente nel cogliere la somiglianza nei ritratti gli ottenne onore, e ricompense.

Maron si adoprò per seguire le pedate di Mengs, ma gli fu molto inferiore. Pietro Subleras compose sfarzosamente, e colse certi felici partiti di luce per i quali i suoi quadri sono piuttosto vaghi e piacevoli. Andrea Lazzarini pesarese tenne un luogo meritevole di ricordanza fra questi più distinti pennelli. E Domenico Corvi, buon disegnatore e coloritore infelicissimo, ebbe la singolare ventura di allevare presso di se i più distinti fra i giovani artisti che formano l'attual gloria del secolo XIX. Mariano Rossi sostenne i metodi della pittura a fresco, che si andavano perdendo per mancanza più d'occasioni che di artisti; e nella villa Borghese dipinse la volta principale con bravura e franchezza, senza però risalire al miglior gusto delle opere più antiche. La gentil pittrice Angelica Kauffmann sostenne l'onor del suo sesso con più estensione di mezzi, ma non con più grazia che non avevalo fatto in

Venezia Rosalba Carera, eccellente nel colorire e ritrarre in pastello. L'Angelica parve cogliere più ch'altri nel segno per la leggierezza del tocco, e l'incarnar delle tinte: le sue opere acquistarono da bulini eleganti una fama superiore al loro merito intrinseco; ma non può negarsi, che non spirino una grazia ed un vezzo che ha qualche sorta d' originalità. Stefano Toffanelli autore di alcuni quadri di buon gusto, dovette questo suo eccellente incamminamento a'grandi studj che fece sulle opere di Raffaello, che imitò di sovente, e convinse tutti i giovani artisti esser quella una fonte inesauribile di profondissimi e utilissimi insegnamenti.

Pittori moderni in Milano.

Le grazie condussero il pennello, e stemprarono la soavità delle tinte al miglior *frescante* del secolo, il quale dipinse le più gentili opere che mai vedesse il cielo lombardo in queste moderne età. Lo stato infelice dell' artefice eccellente, da morboso torpore immaturamente assiderato, e compianto da tutta l'Italia, ci giustifica se spirando egli ancora aura vitale, quantunque spento alle arti, contro il nostro proponimento facciamo eccezione in questo luogo, rammemorando *Andrea Appiani* milanese, come uno dei migliori ristauratori del gusto nell'arte che trattò con dolcissimo, e con dottissimo magistero.

Attenendo al sistema di non parlare dei viventi, avremmo ben volentieri preferito il tacere di Giuseppe Bossi, altro eccellente artista milanese, piuttosto che tributargli una lode tanto dovutagli, lasciando questa cura all' imparziale posterità; e ci è amarissimo il piangere la perdita di un coetaneo fra i più distinti che coltivarono questi studj, e che unì più di qualunque fra i moderni, e al pari di pochissimi fra gli antichi, le profonde teorie, e l'erudizione più squisita alle più sicure pratiche dell'arte. Institutore eccellente di gioventù nel disegno, instillava ad essa quei giusti e severi principj che dalla purità del divino Raffaello, dalla severità magistrale dell' ardimentoso Bonarotti, e da' sublimi precetti di Leonardo aveva egli succhiati. Indagator diligente e avventurato di ogni squisitezza in tutti i rami dell'arte, e marmi, e bronzi, e disegni, e tavole, e stampe, e scritti preziosissimi a dovizia raccolse per incitare altrui e per fornire al suo feracissimo ingegno pascolo ubertoso: e la biografia degli artefici nazionali, e molte inedite opere del Vinci aveva disposte per illustrarle, delle quali a caparra pubblicò l'interpretazione dottissima del cenacolo, che altrove abbiamo indicata. Nullameno per quanto sicure fossero la sua dottrina, e le sue pratiche nell' arte del disegnare, e dell' inventare, non potè mai offrire se stesso a modello del colorire, sebbene co' precetti ne svolgesse quelle più sane instituzioni che non corrispondevano mai al fatto sulle sue tele. Grande e magnifica l'ordinanza e la composizione, corretto e dottissimo il disegno, si vedeva sempre grigio, ed opaco il suo colorito per un difetto ottico indubitatamente del suo organo della vista; e

le sue opere rassomigliavano alla sua persona il cui aspetto grandioso, espressivo, ed amabile a un tempo non mancava che di una tinta più sanguigna e succosa, per essere in tutto un modello di vera bellezza.

Le opere di questi due lucidi ingegni, in aggiunta a quanto nelle altre arti venne eseguito per cura di più eleganti e più ragionevoli architetti, e ornatisti, che diedero principio ad ornare i reali palazzi di Milano e di Monza, introdussero in Lombardia il miglior gusto in tutte le produzioni, il qual ebbe campo di maggiormente svilupparsi per quel non breve corso d'anni, che stette in quel centro la capitale d'un floridissimo regno.

Paesisti.

Videsi in Italia ogni facoltà dell'ingegno dedicata alle arti far grandissimi passi verso un nuovo genere di eccellenza, non abbisognando di perfezionare il meccanismo, che in quello trovavasi esercitata e sicura, ma dirigendo bensì alla sobrietà e alla vera eleganza il lussureggiante magistero ch'erasi deviato nelle più strane e laboriose esecuzioni. Non solo i pittori d'istoria giunsero a un grado di celebrità e cominciarono a lasciare i modi manierati de'loro institutori, ma una nuova sfera di leggiadri imitatori del naturale tornarono a consolare la vista co'ridenti *paesi* che imitavano nei regni di Napoli, e nei contorni di Roma più particolarmente; essendo da osservarsi, che in tal ramo si occuparono piuttosto gli stranieri, che i nazionali, siccome erasi fatto anche nella migliore delle epoche precedenti. Che se in quelle giunsero all'eccellenza Claudio, Pussino, Vernet, oltre tanti pittori fiamminghi che è lungo nominare; in questa levarono grido Moore, Hachert, Vanloo, Ducros, Denis, come veggiamo attualmente fra'viventi ottimi artisti di questo genere che la più parte degli accreditati non appartiene all'Italia. La qual cosa sebbene si spieghi per la curiosità che maggiormente invoglia e attira gli stranieri a studiare, e ritrarre i bei luoghi italiani, non pertanto offrirebbe argomento di qualche ricerca ulteriore.

Intagliatori di pietre dure.

L'intaglio in pietre dure anch'esso fu portato in quest'epoca ad un'eccellenza singolare, poichè Pickler, Marchant, Pazzaglia, Amastini, Cades, Caparroni, Cerbara furono seguitati da non men valenti artefici nella difficil arte di Dioscoride, che non invidiarono i bravissimi intagliatori del cinquecento, dei quali parlammo diffusamente nell'ultimo capitolo del precedente volume. Così dicasi degl' intagliatori in rame a dismisura multiplicati, e dei moderni mosaicisti che con cesarea magnificenza vennero impiegati a conservare nella basilica di san Pietro le memorie delle tavole insigni che deperivano ogni giorno; assicurando nelle inalterabili superficie di quei minuti intarsiamenti di materie vetrarie quella perpetuità che meritavano i capi d'opera del pennello, e quello splendore che era dicevole al magnifico tempio.

Attività italiana in questi ultimi tempi.

L'imparzialità che diventa uno de' principali doveri dello storico, ci conduce finalmente a riconoscere, come quantunque il cominciare del XIX

secolo sia stato orribilmente agitato, nondimeno i buoni studj non mancarono di protezione e vennero possibilmente sospinti verso un sensibile incremento nel quale sembrano tuttor mantenersi. Le università e le accademie furono aumentate e assistite: gli stabilimenti di tattica, di nautica, di topografia, d' agraria, di botanica trovarono nuovi e singolari incoraggiamenti. L' educazion delle donne, troppo finora negletta, le arti del canto, della declamazione, del ballo ebbero ottime instituzioni; si estesero le pratiche sulle scoperte anteriori, e la pila di Volta, il freddo artifiziale, le indagini dei colori, la chimica tutta applicata alle arti fecero sensibili progressi. Li nuovi corsi nelle scienze esposti con più chiari e più utili metodi furono il frutto della necessità riconosciuta di ritrarre da ogni studio le nozioni elementari secondo i più recenti sistemi. Le meccaniche che si trattarono in Italia, per le filature e per la moneta particolarmente, destarono persino l'invidia straniera che credeva riserbata esclusivamente all' oltramontana solerzia i risultamenti dell' investigazion diligente. Aumentaronsi i gabinetti di storia naturale e di numismatica che divennero nazionali; e una quantità di lumi e di soccorsi si trassero dai viaggi fisici e litologici per ogni dove intrapresi; e un nostro astronomo cominciò il secolo scuoprendo e denominando in cielo la nuova Cerere fra' pianeti, e aumentando il catalogo delle stelle fisse sino al numero di 6748 vale a dire 1661 di più di quante ne erano state calcolate e riconosciute prima di lui dagli Astronomi di tutto il mondo. Oltre le quali cose, quasi che sorridesse propizia fortuna, costruironsi palazzi, ampliaronsi edificj d'ogni genere, escavaronsi canali, apprironsi strade reali attraverso le più alte pendici, voltaronsi ponti della più grande e romana magnificenza; si multiplicarono luoghi di pubblico diporto ornati d'archi, d'ingressi trionfali, e di circhi per gli spettacoli popolari. Si scopersero finalmente le antiche falde del Campidoglio, e il piano de' templi augusti che sorgevano alle di lui radici; si isolarono gli archi trionfali di Roma che stettero tanti secoli mezzo sepolti fra le ruine; si passeggiò sullo scoperto foro Trajano; e si radoppiarono le ricerche e gli scavi di Pompeja, e delle famose opere figuline della Campania. E mentre migliaja d' operaj presidiavano di mura le fortezze, e lavoravano alle officine delle lane, delle tele, del ferro per la consumazion degli eserciti distruggitori, altri conducevano a non credibil termine le da secoli interrotte facciate de' templi; e fra il grido e il timore della miseria, il buon genio italiano non avvilito proteggeva le arti, ricompensava i talenti, e in mezzo ai lumi che diffondevano gli studj da cento nobilissimi instituti, lo strepito di tante officine attestava pur anche, che in Italia la tristezza dei tempi non produsse mai indolenza negli animi o scoraggiamento. Per le quali cose riconfortato il nostro animo a non rallentare gli sforzi dell' ingegno per quanta esser possa l' incostanza della fortuna, abbiamo la consolazione di

chiudere il nostro discorso sullo stato attual degli studj con dichiarare, che nell'anno medesimo in cui questo nostro ultimo volume comparisce alla luce, e nella città stessa ove è stampata questa prima edizione della storia della scultura, sonosi aperte splendide gallerie nella R. Accademia di belle arti, raccolti monumenti preziosi d'ogni genere, e concentrati a pubblico decoro ed utilità, ed erogata una cospicua somma a beneficio delle arti per offrire al trono l'omaggio e il tributo dei veneti ingegni nell'augusta nuziale ricorrenza; il che per forza di buon volere, e di coraggio insistente fu fatto, e per magnanime sovrane disposizioni si eseguì; ma più particolarmente si ottenne per le liberali e benefiche cure dell'egregio conte di Goëss che governa da pochi anni queste provincie, le quali fra i doni di cui fu largo il cielo a questa bella parte d'Italia devono ascrivere come principalissimo l'avere a loro moderatore un uomo d'indole così nobile e generosa.

Inazione della Scultura fino a Canova.

Dai pochi tratti con cui abbiamo scorso lo stato delle lettere in generale e degli studj dell'arte in quest'ultima epoca, colla quale diamo fine alle nostre istoriche ricerche, non veggiamo che la scultura (medianti gli ultimi che precedettero l'età di Canova) levasse di se un tal nome da stare del pari colle altre produzioni, e che corrispondesse al progresso di quelle compagne che aveva sempre finor precedute. Noi avremo campo di conoscer meglio lo stato di questa specie di stagnazione nel seguente capitolo, avanti di prender ad esame più particolarmente le opere di questo scultore.

Influenza di Mengs.

Comunque abbiano influito sulle arti tutte le circostanze da noi fin qui indicate, il genio particolare di alcuni uomini predispose così efficacemente i loro nuovi progressi, che sarebbe inescusabile ingiustizia il negare a Mengs di avere molto influito sulla pittura dal momento che non solo si occupò delle pratiche, ma ragionò sulle teorie con tanta saviezza, e giudicò del merito degli antichi maestri con un'analisi comparativa in una maniera, che non erasi fatta per anche, e parve aprire nuovamente il retto sentiero attraverso l'errore.

Influenza del conte Algarotti.

L'amicizia che il conte Algarotti aveva contratta con tutti gli artisti del secolo, la diffusione delle sue relazioni, il gusto a cui aveva posto tanta cura di educare se stesso, le sue lettere, i suoi precetti dell'arte esposti con una certa amabilità che eragli personale, s'nsinuarono generalmente, e produssero un effetto favorevolissimo al nuovo più felice andamento di questi studj.

Influenza di Milizia.

Le declamazioni di Milizia uomo imparziale, severo, bilioso, ma dottissimo, irritarono generalmente tutti coloro che operavano secondo i falsi principj, ma non indisponevano altrettanto i nuovi allievi che aprivano gli occhj sugli errori de' loro institutori e li spogliavano del fascino da cui erano occupati: la sua sferza ferì molte volte a torto più pei modi che per la mala

applicazione dei colpi, e aprì gli occhj alla moltitudine avvezza a rispettare non solo ma ad applaudire agli errori che venivano impunemente commessi dai padri dell' Areopago Capitolino: e sebbene il chiamassero l' Aretino delle arti, ora si può conoscere evidentemente quanta sia stata la buona influenza che derivò dall' imparzialità, e dalla rettitudine di molti suoi giudizj. Egli spiacque e fu ripreso, ma egli fu studiato, ristampato, e tradotto; e quantunque pericolosi i suoi libri per la gioventù, che potrebbe abituarsi a sentenziare senza le fondate nozioni che è necessario premettere, non ostante produssero il miglior effetto d' ogni altro scritto, o precetto contemporaneo.

Influenza di Winkelmann.

Nè minore fu l'utilità che sotto diverso aspetto venne alle arti dalla dottrina e dalle fantasie di Winkelmann, poichè fu primo a presentare una storia delle antiche arti, e ad illustrare le sue opinioni, colla scorta dei monumenti interpretati mercè il soccorso delle dottrine, qualche volta però non disgiunte dai prestigj della visione; che se non rimasero tutte le sue interpretazioni fra i canoni archeologici, ritornarono però visibilmente alla dovuta venerazione i monumenti giacenti dell'antichità, che erano stati fino a quell' epoca così poco onorati. Ma gli scritti di questi autori, tuttocchè servissero a indebolire, o a distruggere qualche errore di massima, nulla avrebbero prodotto di grande, e di reale se, più efficace di tutti i precetti, non veniva in ajuto l' esempio di Canova.

Non vuolsi ragionare degli artisti viventi.

Volgono ormai trent' anni che la rivoluzione nel gusto della scultura essendo seguita felicemente, ha rifluito sulle arti tutte un nuovo splendore; e dall'esservi appena qualche buon ristauratore d'antichi monumenti, siamo passati alla gloria d'aver numero considerabile di valenti scarpelli, ognuno dei quali avendo meritamente un diritto alla pubblica stima, e alla nostra anche più particolarmente, potrebbe venire in bilancia col suo merito relativo; e potrebbesi copia onorevole produrre di monumenti contemporanei per estendere questa storia fino a presentare il quadro dei giorni presenti. Ma questa non isterile messe da noi si lascia a chi prenderà ad estendere i fasti delle arti, e particolarmente della scultura del secolo XIX. Sarà questi certamente un ubertosissimo campo da poter contrapporsi a' più felici tempi dell' arte, non essendo vana la lusinga, che quest'ultima più fresca generazione d'artefici vinca in merito quella da cui sono stati eccitati ed instituiti.

Ci sembra che dall'epoca in cui noi lasciamo di scrivere la storia della scultura, egualmente che dal punto in cui cessano le ricerche del Lanzi per la pittura, e di Temanza per l'architettura, potrà uno storico accurato e diligente presentare un quadro brillante ove tratteggiare con tinte veritiere e succose i progressi di questa età nostra. È vero, che nelle storie di letteratura de' popoli meridionali vi fu chi estese i paralelli e il giudizio anche dei contemporanei; ma quelle sentenze non incontrarono le difficoltà che da

noi s' incontrerebbero, e che intendiamo evitare, come si disse al principio nel nostro discorso preliminare. Poichè seguendo l' incominciato sistema, e ponendosi in confronto tra loro le opere d'ogni età, e d' ogni artista, un tale attrito ne deriverebbe in riguardo a'viventi, che volendo su quelle pronunciare imparzialmente, potrebbesi incontrar qualche non giusta prevenzione intorno ad opere delle quali, sebbene non prive di merito, non dovesse però lo storico prescindere dall'enunciare i difetti; e d'altronde trattandosi di arti particolarmente coltivate, e crescenti in Italia, non così francamente e impunemente un italiano può e deve parlare de' suoi contemporanei, prendendo esempio dal modo dittatorio di qualche straniero che ha giudicate le opere della nostra letteratura vivente.

Del che se alcuni non ci sapranno buon grado, vi sarà certamente il maggior numero che ci terrà per iscusati, giacchè nessuno o pochissimi incidentemente abbiamo nominato fra gli artisti viventi. Non avvi quanto chi scrive questa istoria che sia sincero ammiratore de' molti chiarissimi ingegni che in tante parti d'Italia, e d'Europa emergono e onorano il nostro secolo; ma quei giovani di altissima aspettazione che producono opere, le quali contendono il merito a quelle dei più provetti dell'arte in ogni genere, daranno materia abbondante a chi verrà dopo di noi per estendere le osservazioni su questi studj, la qual cosa sarebbe per noi difficile a farsi, anche pel conflitto apparente in cui potrebbero trovarsi le opere giovanili con quelle de' più maturi e riputati ingegni. Nè sarà certamente cosa di poco momento il conoscere la bella e numerosa serie degli artisti in ogni ramo che sorsero dal finire del secolo **XVIII** sino al punto, in cui qualche penna imparziale, animata da lodevole desiderio di aggiungere continuazione al nostro lavoro, saprà mettere in bilancia il merito rispettivo di tanti artisti che aspirano alla gloria, e ne ottennero il diritto colle opere loro le più distinte. Ove si trattasse di tessere unicamente l'encomio dell'arte, o del secolo in cui scriviamo, si sarebbe potuto largheggiare oltre il nostro divisamento; ma ciò che si addice all'espositor d'un elogio è interdetto alla severità e imparzialità della storia.

CAPITOLO SECONDO

ULTIME SCULTURE CONTEMPORANEE ALLE PRIME OPERE DI CANOVA.

Noi abbiamo veduto nel precedente capitolo lo stato in generale dell'istruzione, ch' era diffusa per tutta l' Italia al terminare del secolo XVIII e al sorgere di questo, ed abbiamo anche osservato come le arti andavano movendo verso una miglior direzione.

L' architettura e la scultura erano ancora inceppate nelle cattive abitudini, e non si videro opere che annunziassero in alcuna maniera il loro prossimo risorgimento. Diverso è il progresso delle arti in istato d' infanzia verso la perfezione; allora sogliono esser precedute dalla scultura, siccome abbiamo per lungo corso di età osservato; ma trattandosi di arti che erano adulte, e di artisti consumati nelle pratiche le più difficili, le cattive abitudini avendo preso radice, e i modi convenzionali essendo da lungo tempo adottati, divenivano più ardue le operazioni dello scultore, e duopo era di maggior coraggio a lui che ad ogni altro artefice, per innovare contro il voto dei vecchi maestri. Allorquando le arti in genere non avevan messo le ali, e tutti i movimenti erano lentissimi, la scultura per quelle tante ragioni esternate ne' nostri primi libri soleva precedere ornando edificj, erigendo le statue de' numi, soccorrendo alla religione, all'ambizione, e a tutti i bisogni degli uomini. Un' arte che non finge nulla di ciò che presenta, i cui prodotti sono cose reali, e palpabili, godeva una specie di privilegio o preminenza sovra tutte le altre, fintanto che, vinti i primi ostacoli, e arrivate poi tutte a una meta nel tempio delle muse, non vi fu più per alcuna un primato assoluto. Abbiamo veduto come il deviamento delle arti dal buon sentiero non successe già per una mancanza di quell'energia e di quei mezzi che le avevano spinte al vertice del loro ingrandimento, ma nacque anzi da abuso soverchio di queste forze medesime: quindi se fu conforme e contemporaneo l'aberramento, non era di così assoluta necessità che del pari allo stesso momento rientrassero sulla smarrita strada, tanto più che migliori occasioni e mezzi più facili presentaronsi da prima a' pittori che agli scultori, le cui opere difficili e dispendiose sono di rado ordinate; e quanto più è laboriosa l'esecuzione d'un' opera, e maggiormente radicate le discipline d' un' arte, tanto più d' ostacolo si trova a variarne la direzione.

Piermarini e Vanvitelli avevano avuto le più grandi opportunità di erigere

Architetti di questa età.

edificj in Italia, e nello stato di Milano, ma si piccarono assai poco di greca semplicità, o di palladiana ricchezza ed eleganza. Vanvitelli però ebbe le più belle occasioni del secolo; fra le quali il palazzo di Caserta, e la grandiosa opera degli acquedotti sono fra i primi edificj del mondo moderno. Se questo architetto avesse avuto il gusto che in pari tempo dimostrava nelle sue opere Ottone Calderari vicentino, che in patria si diede a conoscere modestamente soltanto come edificatore di private abitazioni colla purità ed eleganza palladiana, sulla quale da se solo erasi modellato, le opere del Vanvitelli segnerebbero un' epoca, non tanto per la loro ampiezza e la loro maestà, quanto per la loro eleganza.

E difatti in architettura erasi il buon gusto così mantenuto a Vicenza, che nello stato della corruzion generale si scriveva, si pensava, e si operava in quella piccola città come non sapevasi più fare nelle città dominanti. Il conte Francesco di S. Giovanni vicentino, morto nel 1806 più che ottuagenario, scriveva al Milizia, rendendogli conto d'un suo viaggio fatto in Italia nel 1783 in una maniera edificante per un uomo di non fresca età, cioè di non recenti instituzioni; e dopo aver pronunciato molto sensatamente sulle fabbriche del P. Guarini, e di D. Filippo Ivara in Turino, e di aver giudicato quel regio teatro, con una franchezza e una libertà non propria dei tempi in cui scriveva, con altrettanta maturità di consiglio riferisce che il teatro di Milano *dove mi fermai molti giorni, lo ritrovai assai comodo sì per l'ingresso che per le scale, per i corridori, camerini, e palchetti: l'annessa casa che serve per il ridotto è assai spaziosa, ma la sala, o vogliam dire galleria, è tanto mancante di proporzione in altezza, che certamente fa comprendere quanto sia indietro nell'arte chi ne fu l'architetto* (1) *che peraltro*

(1) *L'architetto è un certo Piermarini, che si professa scolare di Vanvitelli, che mi parve peggior del maestro, che anch'esso per altro è stato uno de' depravatori della buona architettura quanto lo furono il Borromini, il Fuga, il Pozzi, il Veneto Massari, il Preti di Castelfranco, il Miazzi, il Corbellini di Brescia, il Cristofori di Verona, il Macaruzzi in Venezia, e qualch' altro ch' io credo di non dover nominare, e che farebbe assai bene a non mescolarsi a modellar di fabbriche.*

Questa ed altre simili curiose e interessanti notizie abbiamo tratte da un prezioso manoscritto esistente nel suo autografo originale nella pubblica biblioteca di Vicenza, il quale contiene cinquantanove lettere inedite, delle quali cinquantasei sono di Francesco Milizia, e tre sono del Cav. Sangiovanni. Questa corrispondenza è piena di curiosità interessantissime, e da noi ne fu dato un saggio è un cenno con qualche diffusione nel Vol. II. degli atti della società Italiana. Ma la natura delle cose di cui quella corrispondenza e pienissima, e quel ch' è più l' indole dei tempi ne rendono impossibile la pubblicazione; dessa per altro sarebbe cosa piccante e singolarissima.

viene colà tenuto in grande stima, e che và empiendo Milano di tante di quelle benedette fabbriche alla francese, che non solamente non adornano, ma anzi deturpano quella grande, e maestosa città....... delle fabbriche di corte tanto in Milano che a Monza, delli palazzi Belgiojoso, Litta, Clerici, Cusani, Annoni, Greppi, Meleri, Pezzoli, e moltissimi altri che non ne parlo, perchè sono d'una struttura tanto sublime che la scarsa capacità mia non ne sà comprendere le bellezze. Quelli di corte, e del Prin. Belgiojoso (che sono di Piermarini come anche la facciata di Brera) *sono dello stesso autore*; *oh che bella cosa!* ec. ec.; e finisce col conchiudere esser gravissimo il danno che quasi per tutta l' Italia vengano spesi tanti denari in fabbriche di un gusto così depravato, sembrando che l'architettura fosse trattata come la poesia nel secolo antecedente.

Se questo C. Bongiovanni risorgesse e si potesse riaffacciare in Milano ove un miglior gusto cominciò a rivendicare per opera di assai migliori architetti i sollecismi dell' età precedente, troverebbe argomento di molta soddisfazione e compiacenza per le somme di recente impiegate in moltissimi abbellimenti, e in nuovi, grandiosi, e magnifici edificj, ornati con un gusto assai più ragionevole ed esemplare (1).

Opere fatte eseguire da Pio VI. in Roma e opinioni di Milzia.

Pio sesto in Roma intanto spendeva grandemente in una quantità di oggetti con magnificenza sovrana; e se le paludi pontine non avessero assorbito somme straordinarie ed esuberanti, avrebbe profusi maggiori tesori nelle arti: ma quel vortice seppellì tant'oro, che il terreno coperto dall' acque non ne val forse altrettanto. Milizia querelavasi un poco acremente di tutte le opere che si andavano costruendo, e montava in collera con tutti gli obelischi che si erigevano; non avendo però sempre torto, giacchè ogni qual volta veniva sovrapposto un sasso egizio a un piedestallo romano, con modinature discrepanti dalla maestà semplicissima di quelle forme antiche, non poteva ad occhi intelligenti sfuggirne la discordanza (2). E siccome la corrispondenza famigliare di Milizia porta le date dei tempi in cui si fabbricava dal Papa la

(1) Tutti i voti si riuniscono per vedere ridotto a compimento il più bello, e il più grande arco trionfale che abbiano immaginato i moderni, avvanzato già a due terzi di opera e di spesa, e che basta a stabilire la fama e l' onore del secolo in cui fu eseguito, e dell' insigne suo Architetto.

(2) Già ora si fabbrica poco, o nulla, e quel poco che si fa è a capriccio. Fra giorni si ergerà l' obelisco fra' cavalli di M. Cavallo. Desso obelisco è a tre pezzi senza gerolifici. È un di que' due che stavano davanti il Mausoleo d' Augusto. Il compagno è a Santa Maria Maggiore, erettovi da Sisto V. Questa operazione meccanica ch' è delle più triviali e semplici si fa complicatamente e con fasto vano. Si dubita del bel-l' effetto di quel coso egizio fra que' gruppi greci con que' cavalli renduti divergenti da paralelli ch' erano. L'architetto è un certo Antinori da Camerino. Costui mi

sagrestia Vaticana, e il Museo, si tentava di asciugare le paludi, e il principe Borghese profondeva tesori per abbellire la sua villa Pinciana; così con quella libertà di stile ch' egli mise alla moda, e che faceva paura a tutti, passa in rivista una quantità di tali opere, invocando invano i dimenticati precetti di Vitruvio, e di Palladio.

La stessa pittura parve dar nuovo crollo dopo di Mengs, avanti che i più moderni artisti la sollevassero a quel grado di splendore in cui trovasi presentemente; e ne fecero fede le meno che mediocri produzioni dei pittori nella Basilica Vaticana. Nel volume secondo delle Memorie per le belle arti pubblicato in Roma nell'anno 1786, con molta ingenuità si espone come *le opere de' moderni pittori colle quali si è voluto ornare la Basilica Vaticana non hanno ad essa accresciuto gran lustro. Il Subleyras dipinse il suo quadro, quando era già ridotto agli ultimi languori. Pietro Bianchi, da cui molto doveva sperarsi, fu sorpreso dalla morte, e lasciò un' opera imperfetta che ridotta in mosaico gli arrecherebbe disonore anzi che gloria, se non si conoscesse che viene da un originale non terminato. Il Mancini buon allievo del Cignani fu chiamato a operare nella sua decrepitezza, onde colla mano tremante fece quel poco che potè; ma non quello che da lui in altro tempo si sarebbe ottenuto. Placido Costanzi pittore, che non doveva scegliersi a tal lavoro produsse un quadro che appena può dirsi mediocre. Il vivente Pompeo Battoni si portò meglio di tutti gli altri, ma non ostante il suo quadro non fu eseguito in mosaico per cagioni ignote, o da non svelarsi. Quando poi finalmente si attendeva da Mengs un*

Pitture in Roma sul fine del Sec. XVIII.

disse l'altro dì, che l'obelisco il quale serviva di gnomone in campo Marzo, e che ora giace in più pezzi è una reliquia che merita un reliquiario. Perciò egli aveva progettato al Santissimo Padre di erigerla entro la scala spirale di Bramante al Vaticano. E io zitto. Senta quest' altra. Per il nuovo campanone di San Pietro che si era colle altre campane portato entro una delle cupolette laterali alla gran cupola, levato poscia per le solite brighe romanesche, si è risoluto d' ingrandire due finestre dell' attico della facciata e farvi due campanilotti con due cupolotti, e con altri strambotti di strambotti da fare spiritare i cani.

e altrove

Ora tutta l' Architettura Romana è impiegata a rialzare obelischi; oltre l' eretto fra i cavalli di Monte Cavallo se ne erige uno sulla Trinità de' Monti, e poi un altro a M. Citorio, e questo è il gnomone ch' era a campo Marzo: che si rialzino tali insulsagini, a meraviglia. Ma collocarli in siti angusti e sopra piedestalli di piedestalli di materia diversa, e con gole, listelli, sgusci, e con tanti altri membretti che han tanto da fare con quelle masse egizie, quanto co' gerolifici la croce piantatavi in cima, pare a lei Sig. Co: garbatissimo che anche questo vada a meraviglia? Ma così hanno da andare le cose. — *Milizia lettere famigliari inedite in data 9 settembre 1768, e 5 aprile 1788.*

capo d'opera, anch' egli fu sorpreso dalla morte, che a caro prezzo lo tolse dal scabroso impegno in cui erasi posto ec. ec.

Nè maggior ventura ebbero le produzioni di scultura che si videro in quegli anni in ogni pubblico luogo di Roma. Era ridotta l'arte statuaria a misera condizione, non si facevano più che ristauri per gli stranieri, o per il Museo Vaticano, ovvero mediocri copie di cose antiche. Un gran monumento, un gruppo, una statua maggiore del vero non si trattava più da' moderni scarpelli. Agostino Penna romano, scultore della statua di Pio VI nella sacrestia Vaticana, tavola II, senza dipartirsi da quanto i suoi predecessori avevano eseguito, rivolgendo il solito lembo del paludamento sulle ginocchia del Papa sedente, presentò una figura macchinosa, involuta senz' alcun genere di nobiltà e di espressione, non riuscendo nemmeno nella scelta delle pieghe, che pure dalla natura avrebbe potuto meglio studiare. Questo stesso scultore era con più successo riescito scolpendo due angeli nella cappella della Madonna a san Carlo al corso, se quanto avvi in quelli di passabile potesse a lui essere totalmente attribuito, e non spettasse a Camillo Rusconi che di quasi simili ne aveva molto prima scolpiti al Gesù nella cappella di s. Ignazio.

Sculture in Roma.

Agostino Penna.

Monsieur Le Brun passava per essere un gran ritrattista, ed ebbe la ventura d'essere il primo a scolpire il ritratto di Pio VI; ma la sua statua della Giuditta che fu posta nella chiesa di san Carlo al corso da noi prodotta alla tavola VII, non fece gran fortuna; siccome rimase agli occhi di tutti meschinissimo e ignobil lavoro l'altra statua del Davide di Paccilli che l' accompagna, il cui gesto e la mossa, cercando la grazia, esprimono le smorfie che si trovano indicate nella medesima tavola.

Le Brun.

Pacilli.

Il monumento di Benedetto XIV posto per la chiesa di san Pietro dagli scultori Bracci e Sibilla, parla da se così chiaro, che non giova estendersi ulteriormente intorno simili opere; poichè datone un saggio nelle nostre tavole, lo crediamo sufficiente per rendere una chiarissima idea dello stato delle arti in quest' epoca infelicissima.

Bracci e Sibilla.

Vincenzo Pacetti romano autore di poche opere, e molto esercitato nell' arte di ristaurare l'antico, in cui era famosissimo allora anche Cavaceppi; Tommaso Righi ammirato dal volgo degli osservatori per la sua manierata e moderna fantasia; Giuseppe Angelini che scolpì in grande la statua di Piranesi nel 1780 la qual è ora in un magazzino terreno del palazzo Braschi, e stette al priorato in S. M. in Aventino, e il quale non fece mai cosa migliore di quella, il cui motivo è opportunamente preso da una antica statua di Zenone; questi all' incirca erano i più forti contemporanei di Canova allorch' egli cominciò ad esser noto in Italia.

Pacetti.

Angelini.

Alcuni giovani stranieri, a preferenza di molti italiani, levavano in quegli anni rumore in Roma, e fra gli altri i pensionati della corte di Wirtemberg

Scultori stranieri.

si distinguevano e davano le più luminose speranze. Gl' inglesi Bench e Jusson si levavano dal comune degli altri, e il secondo dopo varj ritratti fece un monumento per Dublino che come cosa nuova ebbe molto incontro. Lo svedese Sergiel in quel tempo passava per uno de' migliori, avendo scolpito un Diomede che piacque non poco, e un Amore e Psiche che gli valse il titolo di accademico di Francia; ma M. Vien ch' era il direttore dell' accademia medesima, soleva però dire in unione di Sergiel, che in Italia non v'erano scultori capaci di far altro che copie, e ristauri, e neppur un ritratto.

Franchi.

Giuseppe Franchi di Carrara che morì ottuagenario nel 1806 professore di scultura in Milano, sebbene poco lavorasse di grande per fissare un grado di celebrità, è indubitato che meritò giustissimo encomio per le due statue poste alla fontana nella piazza che da questa prende il suo nome in Milano; talchè quella può dirsi una delle migliori produzioni de' moderni scarpelli, e superiore forse ad ogni altr' opera de' suoi tempi. Anche lo scultore Giuseppe Ceracchi romano aveva preso una buona direzione ne' suoi studj, e potrebbe annoverarsi tra migliori artisti, se le vertigini politiche non lo avessero tolto dallo scarpello per farlo perire miseramente lontano dalle arti, e dalla patria.

Ceracchi.

Flaxman.

Se Flaxman avesse avuto pari alla facoltà dell' inventare e del comporre il merito del modellare e dello scolpire, avrebbe certamente una gran parte nella gloria di una prospera rivoluzione di quest' arte; null' ostante gli si debbe moltissimo, poichè quanto di lui si conosce servì grandemente a svegliare da una certa letargia monotona, e a far risorgere il gusto dello stile aureo, e severo dell' antichità, ch' egli seppe applicare alle sue invenzioni. Ma non può negarsi però, che quei modi un po' esagerati non siano atti a condurre al falso, ove fossero presi ad imitare senza certe avvertenze; nel modo stesso che le poesie di Ossian potrebbero esser guida pericolosa a chi le prendesse a modello, quantunque ottimi originali. Era talmente languido lo stato della scultura allorchè Canova arrivò in Roma, che non poteva l' arte onorarsi di una grand' opera di scarpello buona o cattiva, la quale avesse fatto parlare di se in quella generazione: e tutti gli eccitamenti per cui progredirono evidentemente le altre arti, siccome abbiamo osservato nel precedente capitolo, non ottennero in favore della scultura che di raffreddare appena quel cieco entusiasmo per le opere di Bernini, il quale, al dire d'uno scrittore, *sembrò in fine altrettanto freddo, quanto le opere che lo avevano inspirato.*

Origine di Canova.

Nessuna scultura moderna poteva certamente servire di guida al genio e alla mano di Canova; e quando da Venezia egli si partì iniziato nell' arte dietro i soli ingenui principj che gli presentava l' aspetto della natura, negli studj degli artisti moderni si trovavano ancora i modelli dell' Algardi, di M. Le Gros, di Bernini, del Fiammingo, e persino del Rusconi, piuttosto che quelli

tratti dall' Apollo, dal Laocoonte, dal Gladiatore. Egli spiava attraverso il semplice e il naturale l'espressione e il movimento d'ogni figura, e non osando ancora di penetrare nel misterioso ideale dell'antichità, già conosceva che i suoi contemporanei erravano di gran lunga cercando l'effetto nell' esagerazione, e studiando la grazia nelle affettazioni, e nei smorfiosi contorcimenti. Vedeva gli uomini nudi nelle scuole dell'accademia, fornita di professori mediocrissimi, e trovava con sorpresa, per lui difficile a spiegarsi, che quella natura esposta a modello semplicissima, veniva imitata, e tradotta con modi e forme convenzionali; gli pareva persino che si studiasse di far cedere le ossa e piegare i muscoli con molle obbedienza ai bisogni fittizj dell' artista, subordinandoli al capriccio dello scarpello, piuttosto che alla necessità di spiegare il movimento dei corpi: nè trovava egli, che altro motivo conducesse i giovani a seguir quelle traccie, fuorchè il fare ciò che da' predecessori erasi fatto, e il seguire un costume, del quale si facevano un' apparente necessità.

L'arte però non era povera di mezzi, e lo scarpello arditamente era accostumato a trattare i marmi come se fossero molle cera (1); cosicchè le facili disposizioni naturali di questo giovinetto nelle prime imitazioni che erano impresse d' un carattere di semplicità, allora nuovissimo, trovarono qualche piccolo incoraggiamento, che bastò per slanciarlo nel gran teatro delle arti da Venezia a Roma, ove la Repubblica vi teneva un ambasciatore, primeggiando fra le potenze del mondo (2).

(1) Una prova delle più recenti in Venezia, oltre le altre moltissime da noi date in tutto il corso di questa istoria intorno l' ardimento meccanico dello scarpello, si ebbe allorquando appunto Canova negli anni suoi giovanili produsse la prima sua Psiche. Un vecchio artista, nello studio del quale era egli stato da ragazzo, s' avvisò di mostrare al mondo tutto come Canova incamminavasi per una via falsa, troppo semplice, e nuda d'effetto; e scolpì una Psiche a suo modo, colla quale goffamente intese superare la statua del giovine artista: e per meglio sbalordir tutti gli osservatori, fece la sua statua in modo tale che spogliavasi e rivestivasi con panneggiamenti intagliati nel marmo ammovibili, ed eseguiti col più difficile e strano meccanismo. Ma più che l' artefice meritò quel ricco compassione che la fece eseguire a sue spese, e che volgeva in mente di farne omaggio a un Imperial Gabinetto; cosa che non ebbe poi fortunatamente il suo effetto, e rimase sepolta nella meritata oscurità.

(2) Antonio Canova di Possagno, nato nel 1757, fu chiamato a Venezia dal N.H. Falier che lo allogò presso il vecchio Toretti, il miglior scultore d' allora, pro zio degli attuali scultori Ferrari. Morto il vecchio, stette per qualche tempo sotto il nipote di quello, per tenuissima mercede; indi passò da se solo in una piccola botte-

A questo suo modo di vedere opponevasi la moltitudine degli artisti diretti tutt'ora per una via divergente; e oltre che freddo e insignificante, e senza brio e senza grazia loro sembrasse ogni imitazione del naturale, guardavano con occhio di compassione i saggi d'un giovinetto, che andava a tentone per una via creduta falsa ed impropria a conseguire nell'arte difficilissima della scultura una celebrità.

Noi abbiamo intima persuasione, che a un filo tenuissimo tenessero lo sviluppo di questo ingegno, e i progressi che ne attendevano tutte le arti: poichè modesto e timido per indole, tenerissimo di età, contornato da opposizione, egli non vedeva che ostacoli al suo modo di studiare e di produrre. Un carattere più veemente, e una maggior stima di se medesimo avrebbero superato tutti i riguardi, sprezzando i ritegni; ma stette quasi egli in forse se quella sua maniera di vedere e di sentire nelle arti era la giusta e la vera; e per il suo grandissimo turbamento e perplessità, e per la sorda persecuzione, e disprezzo degli antagonisti, e per le dittatorie sentenze degli amatori ed intelligenti modellati sul gusto dominante, fu quasi imbrigliato il suo volo. Successe da questo però, che ponderato con saviezza profondamente ogni passo, egli mosse con piè maggiormente sicuro, giustificando così a se stesso per la via de' confronti il suo operare; e raffermandosi meglio per la stessa forza dei contrasti, potè sostenersi più saldamente contro quella folla di opposizioni, che naturalmente muover dovevano tutti coloro che avevano fino a quel momento tenuta una strada affatto diversa.

In patria avanti di partire per Roma non poteva esperimentarsi una opposizione molto difficile da superare; nè a Venezia erano aristarchi sì forti in materia di questi studj, da far vacillare la costanza de' suoi principj. Ivi la scultura era nell'estremo suo decadimento; e da non chiaro scarpello traendo egli i primi rudimenti, andò tentando da se con quei sussidj che dargli poteva la patria accademia, di assecondare il genio felice che lo faceva riguardar la natura come maestra men dubbia d'ogni altra guida, pel conseguimento del primo scopo dell'arte dell'imitazione. E forse alla mediocrità stessa degli scultori d'allora dobbiamo l'eccellenza di questo; poichè non è maraviglia che il sorgere d'un ingegno svegliato trovasse in patria allettamento e conforto, ove non forza d'emuli generosi, non invida gelosia movevasi a distornarlo dal suo preso andamento. Anzi egli trovò in Venezia l'aura più seconda a' suoi progressi rapidissimi; poichè maravigliando delle prime opere

ga sotto i Claustri di S. Stefano; poi migliorando di condizione ebbe uno studio più grande al traghetto di S. Maurizio, in cui stette sino al momento di partire per Roma, colà chiamato dall' Ambasciatore Girolamo Zulian nel 1779. che lo aveva preso a ben volere per i suoi primi saggi dati in Patria, e che attenne la sua promessa di chiamarlo presso di se, appena nominato ambasciatore presso la Santa Sede.

eseguite in tenerissima età si festeggiò dall' amor patrio la giovine mano da cui escirono, e l' universal compiacenza alimentò così in lui quel coraggio che forse altrove avrebbe potuto sulle prime esser depresso (1).

Stabilita così quanta solidità era pur bastevole a fissar le sue idee, potè poi in Roma sostener meglio quei primi contrasti che attender dovevansi da' suoi antagonisti, contro dei quali gli valse infinitamente l' appoggio d' uomini di retto e squisito senso e di giudizio imparziale, allorquando presentò in quel gran teatro timidamente il modello delle sue prime opere eseguite in Venezia (2).

(1) La statua dell' Orfeo ch' egli espose in patria nella fiera dell' Ascensione fu la prim' opera che lo fece conoscere al pubblico, la quale eseguita in grande come il vero, in pietra di Costosa vicentina, fu poi collocata nella villa Falier dal suo primo mecenate.

(2) Il cavalier Zulian veneto ambasciatore in Roma, dopo di aver chiamato presso di se il giovine artefice, fece venire anche il modello del suo Dedalo e Icaro, e lo mostrò a un consesso d' artisti che adunavasi di frequente in casa sua. Cadef, Volpato, Battoni, Gavino Hamilton, l' Ab. Puccini, e diversi altri frequentavano la casa dell' ambasciatore, e un dopo pranzo condotti in faccia al modello del giovine artista, i più lo osservarono in silenzio, non osando disapprovare quell' esatta, e semplice imitazione del naturale, quando Hamilton, rompendo il silenzio, tolse dall' imbarazzo il giovine trepidante, e parlò il vero linguaggio dell' arte; e senza bassa gelosia gli diede il sano consiglio di associare alla diligente espressione della natura l' utilissimo studio delle antichità, come le sole e più sicure guide alla perfezione, che saviamente egli prendeva di mira. Il cavalier Zulian fu uno degli ultimi più chiari protettori de' buoni studj, e delle belle arti fra i veneti patrizii, sebbene non avesse la fortuna di conoscerne fondatamente le bellezze e gustarle quanto alcuni altri che vivevano in quel tempo. Aveva però la rara qualità di una modestia infinita, riportandosi sempre all' opinion degli artisti, e dei veri intelligenti delle medesime: e a questa sua deferenza siamo debitori di alcune disposizioni utili e nobilissime date in favore dei veneti stabilimenti, mentre alcuni dei più rari fragmenti di esimio greco lavoro vennero fatti da lui trasportare dal palazzo di Venezia in Roma, ove giacevano negletti, alla galleria delle antichità annessa alla biblioteca di S. Marco in Venezia, come il bellissimo piede colossale, e le teste rarissime del fauno e della faunessa che possono riputarsi fra i più esimj lavori degli antichi scarpelli: i quali trasporti gli vennero suggeriti dall' architetto Sig. Antonio Selva, a' cui consigli riportavasi di frequente, e che può dirsi forse il primo a porgli in onore, più che da lui non tenevasi, il superbo cammeo del Giove Egioco che fu inciso in rame dal celebre Morghen su troppo infedele disegno. Gemma che presa e ripresa dai combattenti negli ultimi avvenimenti, fu recata come palma di varj trionfi, e come Palladio fu ultimamente ricollocata nella R. biblioteca, reduce da Parigi per ordine di S. M. l' Imperatore e per mano di S. A. lo stesso Principe di Metternich, il quale come nobilissimo, e zelantissimo protettore di questi studj, si recò a vera gloria quest' atto di magnanima restituzione.

Indicando così le prime vie per le quali mosse quest'uomo straordinario, non intendiamo di escludere però totalmente il raro fenomeno di questa felice naturale disposizione; poichè i primi passi da lui dati in questa carriera non possono in alcun modo dirsi una conseguenza di tutti gli antecedenti, pei quali le altre arti del disegno avevano in Roma di già prosperato. Dalle felici sue predisposizioni naturali, e dall'amore che in Roma potè coltivare per le opere degli antichi ne derivò il suo sviluppo completo; ma era sì poco il commovimento per questi studj in Venezia, ch'è duopo ringraziar quella mano generosa e benefica che soccorse la sua prima esistenza con tenui ma bastevoli mezzi, e lo condusse al grande, ed unico centro per tali studj, ove potè elevarsi col favor di quelle occasioni che indarno avrebbe sospirato in patria Egli è pur vero, che la mancanza d'un mecenate in un momento così decisivo avrebbe privato il mondo d'una felice rivoluzione nell'arte.

Coloro che vorranno occuparsi della continuazione di quest'istoria dimostreranno a chiarissima evidenza, come per mezzo d'un solo si compì un tanto cambiamento nell'arte, e potranno seguirne i progressi; ma troveranno qualche difficoltà nel voler precisare chiaramente quali fossero le cause tutte che cagionarono una tal maraviglia, riconoscendo che dalle prime scuole da cui escì, pochi e deboli rudimenti ritrasse, e si presentò isolato in faccia a tutta Roma, operando contro l'avviamento generale e provando quell'infinità di ostacoli che derivano dall'esempio e dal voto contrario di tutti gli artisti viventi. Torniam però a dire che quella specie d'indipendenza in cui si stette ne'primi anni in grazia della mediocrità dei maestri, lo fece dubitare e lo tenne in guardia sul fallace sentiero; accadendo bensì di lui come de'marmi sui quali è più facile segnar le traccie del bello allorchè sono informi, che quando per mano inesperta hanno ricevuta col dirozzamento un' infelice modificazione.

CAPITOLO TERZO

OPERE DELLO SCULTORE CANOVA.

La prima opera di questo scultore nella quale, studiando d' imitar la natura, vi associò le osservazioni sulle antiche sculture con visibil profitto, dopo il suo arrivo in Roma, fu il Teseo sedente sul Minotauro attualmente posseduto dal barone conte di Fries. Ivi la grandiosità delle forme, e la loro scelta dimostrarono immediatamente la forza del genio, e la squisitezza del gusto; nè si potè più dubitare se le braccia od il petto delle sue figure fossero di pura imitazione, ovvero materialmente modellate sul vivo, come allorquando si espose in casa dell' ambasciator di Venezia il Dedalo supposero alcuni che la bella carnosità del marmo fosse tratta da un modello calcato sul vero; poichè non sembrava ad alcuno possibile che lo scarpello con tanta felicità sorprender potesse quei fuggitivi effetti, e andamenti della carne, che da lungo tempo non apparivano più nelle opere della scultura moderna fatte a memoria, senza prender di mira la diligente imitazione del naturale. La figura del Dedalo, che da noi si presenta alla tav. XXV è uno dei lavori, che serve con maggior evidenza a provare, per qual via si operò il passaggio dallo stato infelice delle arti guaste e corrotte al purgato stile dominante nell' epoca presente.

Statua di Teseo sedente.

Gruppo di Icaro e Dedalo.

Stà in vicinanza di quello nella stessa tavola l' altro gruppo di Venere e Adone, che con vero culto di passionato amatore del bello conserva il signor marchese Berio in un elegante tempietto annesso al suo palazzo di Napoli. Questa è un' opera che sebbene terminata diversi anni dopo che fu modellata, deve considerarsi, se non per la sua esecuzione, pel suo concetto, come contemporanea al monumento di Rezzonico. Il passaggio dall' imitare una certa floscezza della natura tal come presentasi essa semplicemente a' nostri sguardi, a quel sostenuto e più squadrato stile che ammirasi tanto nelle opere antiche, si vede chiaramente in questi due marmi. L' espressione dell' Adone troverebbesi fredda da alcuno che perdesse di mira il riflesso, che sta in atto più di partire che di tornar dalla caccia; e la positura amorosa della donna vezzeggiandolo par che dinoti preghiera per distornelo; non potendosi con più grazia e più nobiltà dimostrare quel sentimento di affetto che dal molle abbandono, dal piegare del capo, e dall' alzar languidamente lo sguardo si manifesta.

Gruppo di Venere e Adone.

Piace qui l'indicare nuovamente ciò che in altri luoghi abbiamo ricordato ai nostri lettori intorno ai deboli sussidj che prestano i puri contorni delle opere di scultura, i quali non servono per rendere un' idea del vero merito dell'arte, e appena danno un qualche motivo dell'azione e dell'intenzione dello scultore: I contorni non sono che pochissimi segni, e specialmente se la piccola dimensione toglie il poter precisare le minute parti dell' estremità; e appunto come schizzi potranno per avventura dare appena alcun indizio delle attitudini, dei partiti, delle idee d'un soggetto, ma non potranno mai render conto della condotta dell'opera, dell'esecuzione, in fine del sublime dell' arte. Cosicchè rimarrà sempre indeciso come sia sentito un piede, una mano, come studiato un volto, un nudo, come sia renduto il collo, la schiena, e finalmente quali siano le finezze dell'arte e la verità della statua. E qui bisogna anche aggiungere, che in questi schizzi una scultura mediocre, purchè abbia una buona intenzione, guadagna sempre in effetto, laddove un'opera eccellente starà sempre in pari termini della mediocre. Prendasi per esempio il sarcofago della morte di Meleagro di villa Borghese, che presenta un'ottima intenzione; tratto in piccol disegno riescirà pe' suoi movimenti un' opera maravigliosa, nessuno dandosi pensiero di cercare se il lavoro sia poi condotto con sublimità pari all'invenzione: anzi pongasi accanto a questo disegno uno schizzo dell'Apollo di Belvedere, un disegno della Venere Medicea, o della estremità di questa o di quelle del Laocoonte, e tutto si ridurrà in parità di effetto; cosicchè quanto questi perderanno, altrettanto avvantaggieranno le figure del sarcofago. Così si dica (per parlare di opere a noi più vicine) se si presentano le porte del Ghiberti in contorni, che per la loro sagace e bellissima invenzione e composizione produranno lo stesso risultamento, che il meglio condotto basso-rilievo di Fidia. Abbiamo ciò esposto più diffusamente in questo luogo, acciò il lettore sia tratto d'inganno, e non creda da questi nostri disegni poter farsi idea, dopo del concetto, anche dell'esecuzione dei marmi. In generale noi abbiamo posto in quest' opera le tavole come un repertorio per sussidiare unicamente la memoria di chi ha vedute le statue, e per poter ragionare meno astrattamente sui concetti degli scultori.

Deposito Ganganelli.

Il deposito di Ganganelli, eseguito prima del gruppo precedente, parve tagliasse il nodo gordiano, e fosse la linea di demarcazione che bandì da tutte le scuole il cattivo gusto, poichè fu quello che grandiosamente mostrò a tutto il pubblico di Roma il passaggio delle arti trionfanti da un' epoca all' altra.

Nel 1787 fu posto questo monumento; e lo scultore fu debitore della gloria di una sì bella ocasione per distinguersi alla benevolenza del savio pittore Gavino Hamilton, pei consigli da esso dati al Volpato, che fu il mediatore

perchè gli venisse allogato. Nella tenera età di 24 anni ardì di accingersi solo a un' impresa sì grande, non preceduto da esempj che gli facessero strada; avendo anzi al contrario sott' occhio gli altri depositi dei Pontefici, ove sicuramente le figure allegoriche non potevano dirsi simboleggiate con attica semplicità. Giova infatti qui ricordare come Guglielmo della Porta, quantunque ottimo scultore, ponesse sul tumulo di Paolo III le figure emblematiche delle virtù del Pontefice ignude, dimenticando la proprietà del soggetto, e del luogo, più per farvi pompa dell'arte, che per esprimere gli attributi di un Papa; e l' esempio poco lodevole traesse egli forse dalle figure che tanto gagliardamente aveva allora scolpite Michelangelo, sdrajate ed ignude sui cartelloni dell'urne nei sepolcri Medicei. O veramente non si presentavano agli sguardi del giovine scultore, che le figure con vario contorcimento ed affettazione scolpite in tanti altri monumenti, delle quali abbiamo parlato nel libro precedente, che ornate d'ogni sorta di svolazzanti panneggiamenti stanno ingombrando ed ostruendo lo spazio in cui sono collocate, non prendendo alcuna parte all' oggetto principale, e unicamente destinate a riempirvi l' area stabilita pel monumento, senza mai parlare al cuore. A ben riescire in tanta opera pensò di comporre i modelli con maravigliosa accuratezza, prendendo a studiare diligentemente la natura meglio disposta, e tenendo fisa di mira quell'aurea semplicità, da cui le arti erano andate finora tanto lontane. Abbandonò la vecchia consuetudine di rappresentare i Pontefici sempre in atto di benedire; e preferì quel più grandioso e nobilissimo atteggiamento di religione e di sovranità, imponendo la mano come suol fare chi esprime la protezione e il dominio sui popoli, non meno che chi amministra nel culto cattolico i sacramenti. Non ravvolse sulle ginocchia del Pontefice il solito lembo del piviale, ma ne lasciò le pieghe amplamente disciolte e cadenti con tutta la nobiltà e la grandiosità. La temperanza, e la mansuetudine, virtù puramente evangeliche, e caratteristiche del celebrato Pontefice, vi sono rappresentate con tutta la dolcezza propria della loro indole; e la bravura dello scarpello nella finezza delle pieghe della figura sedente, e più particolarmente nell'arricciatura del camice pontificale sono uno di quegli sforzi d' artificio, che non può eseguire se non la gioventù; mentre il laboriosissimo meccanismo sfugge a chiunque non sia dell' arte; tanto è velato dal magistero dei tocchi, ed è affatto lontano da quello stento, che è proprio soltanto della paziente povertà del genio.

Alcuno potrebbe desiderare in questo deposito che l' urna rientrasse un poco più, tanto che il suo angolo lasciasse vedere un pò meglio il fianco della temperanza; ma riflettendo all'angustia del luogo, e al pochissimo ardimento del giovine artista, cui non permisero i frati di sporgere un palmo di

più colle projezioni del monumento, si riconoscerà come queste circostanze fossero più che bastevoli per vincolare la natural sua timidezza.

Noi non descriviamo con minutezza nè questo, nè alcun altro dei monumenti scolpiti da Canova. La memoria ne è troppo fresca, le stampe li hanno moltiplicati, e resi di pubblico dritto: e le età che verranno troveranno raccolto già quanto potrà bastare per riunire sotto un sol punto di vista e le opere e le circostanze tutte che accompagnarono il vivere di questo artefice; sulle principali opere soltanto del quale noi ci proponiamo di fare varie riflessioni, talvolta anche ricorrendo al sussidio di alcune tavole, che abbiamo fatte incidere con la possibile diligenza in fine di questo volume. Pochissimi scrissero ancora fondatamente intorno alle opere sue. La critica non ne cribrò il merito giustamente; e noi non conosciamo che alcuni tributi resi al valore del suo scarpello, e variamente dettati o in lettere di uomini di gusto, o in descrizioni eleganti e poetiche, per quel brio che inspirano alla penna ed al cuore i marmi da lui scolpiti.

Parve che l'invidia una sol volta tentasse di morderlo; e un libretto andò circolando nel 1806 stampato in Zurigo di cui ne diede immediatamente gli estratti il giornale enciclopedico di Napoli; ma il dente trovò una cote troppo dura e non potè altrimenti ferirla, cadendo nell' oscurità il libro, e l' autore. L'artefice modestamente rispose, che le sue opere erano in pubblico, e che il pubblico aveva tutto il diritto di giudicarle, siccome egli proponevasi di non rispondere a qualunque critica osservazione altrimenti, che coll'impiegare ogni studio per meglio operare.

Ma il terribile aristarco delle arti moderne che latrava furiosamente da Roma contro tutto ciò che si andava facendo da tutti gli artisti, non potè però contenere il grande entuasiasmo di ammirazione che gli cagionò il monumento di Ganganelli; e appena fu scoperto nella chiesa de' ss. Apostoli, scrisse una lettera pienissima, e descrittiva al co. Sangiovanni a Vicenza, che essendo fra le opere inedite di Milizia sarà gratissimo ad ognuno di veder qui riportata interamente, e farà anche fede se lo scrittore avesse realmente buon senso e fino giudizio, e se i suoi vaticinj si siano completamente avverati (1).

(1) Fenomeno singolare, sig. co: amabilissimo mio padrone; perciò le scrivo. Che proemio!

In questa Chiesa de' santi Apostoli dei PP. Conventuali alla porta della sagristia, a fronte d' una delle due navate laterali, lo scultore Antonio Canova veneziano ha eretto un Mausoleo a Papa Ganganelli.

Basamento liscio diviso in due scalini. Sul primo siede una bella donna chiamata la Mansuetudine, mansueta quanto l'agnellino che le giace accanto in ritirata. Sul

Non aveva anche terminato il deposito Ganganelli a' ss. Apostoli, che pose mano ai modelli pel gran monumento di Papa Rezzonico nella chiesa di s. Pietro. Parve che questo giovine artista incominciasse dove gli altri finiscono, poichè d'ordinario simili belle occasioni di colossali monumenti sogliono appena toccare in sorte a chi per un lungo corso di anni ha avuto il campo di stabilire con numerose opere una fama ben solida; e difficilmente può combinarsi che in brevissimo giro di tempo al medesimo artista vengano successivamente affidati lavori di un tal peso.

La novità, e la gravità della composizione architettata con tutta la severità, e semplicità dello stile corrispose alla nobiltà e all' espressione dignitosa

secondo scalino è l' urna, sopra cui dalla parte opposta si appoggia un' altra bella giovane la Temperanza. S' alza indi sopra un plinto un sedione all' antica, dove sta a sedere con tutto il suo agio il Papa vestito papalissimamente, e stende orizzontale il braccio destro, e la mano in atto d' imporre, di pacificare, di proteggere.

Questo è il Mausoleo. Tutto è di marmo bianco, eccetto lo zoccolo inferiore, e il plinto colla sedia che sono di lumachello. L' accordo è grato, il lume gli viene dall' alto, e temperatamente, onde tutto spicca con dolcezza.

La composizione è di quella semplicità, che pare la facilità istessa, ed è l' istessa difficoltà — Che riposo! Che eleganza! Che disposizione! La scultura e l' architettura sì nel tutto che nelle parti è all' antica. Il Canova è un antico, non sò se di Atene o di Corinto. Scommetto che se in Grecia e nel più bel tempo di Grecia si avesse avuto a scolpire un Papa, non si avrebbe scolpito diverso da questo.

In ventisei anni ch' io sono in questa Urbe dell' orbe non ho veduto mai il popolo di Quirino applaudir così generalmente niuna opera tanto come questa. Gli artisti più intelligenti e *galantuomini* la giudicano fra tutte le sculture moderne la più vicina all' antico. Fin gli stessi ex Gesuiti lodano e benedicono Papa Ganganelli di marmo. E certamente questo è un miracolo di quel Papa, il quale sarà più glorioso per questo monumento, che per la soppressione de' Gesuiti.

È questa un' opera perfetta, e per tale viene dimostrata dalle censure che ne fanno i Michelangiolisti, i Berninisti, i Boroministi, i quali hanno per difetti le più belle bellezze, giungendo fino a dire che i panneggiamenti, le forme, le espressioni, sono all' antica. Dio abbia pietà di loro!

Il nostro sig. Pietro Vitale ne stà lavorando l' incisione. Io mi congratulo dunque con tutti i Veneti. Desidero che i giovani artisti si mettano sul buon sentiero di Canova, e che le belle arti finalmente risorgano. Desidero molto, ma spero poco. Spero bensì, che il Canova si comporterà a meraviglia anche nel Mausoleo che farà a san Pietro per Papa Rezzonico. E spero altresì che il sig. co: stimatissimo mi conservi la sua grazia, e mi onori de' suoi comandi, mentre pieno di stima e di amore mi raffermo.

Roma 21 aprile 1787.

Div. Obbl. Serv. ed amico
Francesco Milizia.

Recentemente questa lettera fu pubblicata in un prezioso libretto di lettere inedite e curiose di uomini insigni, raccolte per cura del solerte e colto editore sign. Bartolommeo Gamba.

Monumento Rezzonico.

delle figure destinate a comporre il monumento. Il Papa stà nella parte più elevata genuflesso e penetrato da sentimenti della più profonda divozione; la religione che pone la mano sul sarcofago; e il genio mortuario piangente compongono tra loro felicemente un insieme del più mirabile accordo, passando graduatamente l'occhio da una figura all'altra, senza bisogno di ritmo, o di simmetrica affettata disposizione. Dalla cima della piramide alla base era duopo un alineamento che collegasse assieme tutta la composizione delle figure, il che fu operato con inarrivabile magistero, medianti li due lioni che poggiano sul basamento generale.

È da immaginarsi come l'autore, cui esser doveva ben nota la collocazione del monumento, e per conseguenza ignorar non poteva che il lume veniva a piombare dalla sinistra, sentisse tutto il rincrescimento di non poter rovesciare la composizione, astretto a servire alla rigorosa etichetta ecclesiastica, che prescriveva di porre la religione alla dritta del Papa, e non permetteva che il Pontefice mirasse l' ingresso del tempio anzichè la tribuna. Attualmente ognuno vede come d' incontro al lume stà posta la figura in piedi della religione, che gitta grand' ombra sulla parte posteriore del monumento, mentre tenendo lo stesso partito nell' invenzione, e rovesciando tutta la composizione, il genio sedente avrebbe ricevuto un bellissimo lume, e sarebbe rimasta nella parte più chiara tutta l'arca, ed il Papa, che sembrano ora sepolti nella parte più tenebrosa e più cupa. Infatti il momento più vantaggioso per conoscere le tante bellezze di quel deposito è appunto col lume artificiale della gran croce nel venerdì santo, pel quale vedesi raddoppiato il bell' effetto delle sculture.

Probabilmente l'ufficio ingrato di gittare tant' ombra, fà sembrare che la figura della religione sia più pesante, e i panni più rigidi che forse non sono. Ma se allo scrupolo degli artisti potesse questa lasciar desiderio di qualche maggior gusto nella scelta dei panneggiamenti che la ricuoprono, fu poi vinta ogni aspettativa nelle statue del Papa e del genio, e ne'due leoni. L'antico aveva potuto guidare in molte di queste opere lo scarpello dell' artista; ma nell'atteggiamento, nei vestimenti, e nella testa del Papa fu d' uopo la forza d'un genio superiore, poichè non ebbe prototipo alcuno nell' antichità, e tutto egli trasse dalla natura, e da un ideale interamente suo proprio. Grave d'anni, pingue, imberbe, non altro esprimente, che un sentimento di divozione, la figura principale sembrava quasi priva di risorse per l'arte. Un Aronne, un Mosè, un altro qualunque antico sacerdote o mitrato, o bendato, con lunga barba, e pittoreschi vestimenti, messo nel calor dell' azione in qualche espressivo movimento, può dar luogo più facilmente alla parte poetica dell'artista: ma senza nulla di ciò, è maraviglioso come gli osservatori siano penetrati da un sentimento d' interesse profondo per la figura del Rezzonico

genuflesso, il quale sembra realmente in colloquio con Dio stesso, tanto è il suo raccoglimento devoto, e la gravità semplicissima con cui è prostrato, lasciandosi le pieghe dei paludamenti pontificali cadenti e disciolte senz' alcun genere di affettazione. Oltre l' idea che del monumento abbiamo dato in totale nella nostra tavola XXVI, abbiamo creduto di presentarne qualche parte con maggior precisione nella tavola susseguente XXVII, ove anche abbiamo procurato di esprimere la testa del Papa in grande, la quale può dirsi un soggetto affatto nuovo nelle nostre arti moderne, senza modello di quel genere negli antichi monumenti.

Paolo Costa elegantissimo scrittore, in pochi versi descrisse così giustamente questa figura che le sue parole prevalgono a qualunque altra più minuta descrizione:

Nel suo gran manto avvolto il Sacerdote,
Che le porte del Ciel chiude e disserra,
Con le man giunte e con ciglia devote
Genuflesso pregando il guardo atterra;
E ben mostra in quel ciglio e in quelle gote
Quanta parte di Nume in lui si serra.

L'artista potè poi dare sfogo a se stesso nella parte sublime del bello ideale, scolpendo la figura del genio, in cui parve radunare tutta la forza del giovine talento, sciegliendo le forme più belle che gli antichi monumenti lo invitavano a cercare, e modificare sulla natura. Infatti difficilmente può rinvenirsi nelle opere dello stesso artefice un torso che pareggi la bellezza di questo genio dolente; ove non ebbe forse altro in mira che il torso dell'Apollo, e l'Apollino di Firenze, che vennero riputati in ogni tempo fra i più bei marmi dell'antichità. I leoni emblema della fortezza dell'animo del Pontefice, con ardue fatiche modellati, medianti profondissimi studj sugli animali di quella specie esaminati con fina attenzione, vennero poi condotti, e scolpiti con tale magistero e per l'espressione e pel tocco dello scarpello, che forse lo scultore in più matura età avrebbe ricusato di trattare il marmo con sì laboriosa meccanica. Il leone Barberini, che passa per il più bello dell' antichità, può vedersi al confronto di questi nella tav. XLII. Ma egli presentasi sotto tutt' altro aspetto, come pur anche quelli che stanno in Firenze alle loggie dei Lanzi. I leoni del monumento posano amendue, e rimane indeciso qual sia più generoso, se quello che dorme allorchè sarà sveglio, o quello che manda un rugito. È così espressivo, e così vero quell'aprir delle fauci, che non v' ha riguardante il quale passandovi dapresso non vi ponga la mano per il contentamento che si ha in quella specie di prodigio, che sembra rinnovarsi ogni volta che ritirasi illesa: precisamente come l'amor del

maraviglioso e dell'orribile, che ci fa osservar con diletto la burrasca più spaventosa o la battaglia da porto sicuro, o da inacessibile torre.

In generale la divisione architettonica di tutto il monumento in tre piani, che si arretrano gradatamente verso il fondo della nicchia, riempie quel gran vano colla proporzione più maestosa: dalla qual cosa deriva che non *tanto lo spazio occupato dal deposito, quanto il deposito stesso* (come notò dottamente Gio. Gherardo de Rossi (1) conoscitore d'ogni bell'arte, e cultor passionato delle lettere amene) appariscono assai più ampj di altri che veggonsi nella stessa basilica e che hanno eguali dimensioni; tanto è vero che la proporzionata distribuzion delle parti fa comparire semprepiù grande e più maestoso l'insieme d'un' opera.

Pare talvolta che si arrivi quasi d'un salto a un grado elevato nell' arte, ma da certi punti di altezza i passi per giungere a una maggior perfezione sono lentissimi e difficilissimi. Dallo stile manierato e lontano dal bello e dal naturale che dominava alla metà del secolo XVIII, ai monumenti di Ganganelli e di Rezzonico si arrivò con istraordinaria rapidità, per la forza di un genio indipendente, ed osservatore: ma da quelli allo stile che osserveremo nelle statue del Paride, della Concordia sedente, della Ninfa sdrajata, stile assai sviluppato, e assai fermo, l'arte non può dirsi che facesse gran passo, e tutt' al più gittò fondamenti più saldi e si sostenne con sicurezza: e questa sicurezza stessa costò allo scultore lunga e indefessa fatica che durò gli anni migliori del viver suo, poichè i gradi intermedj, benchè minimi e quasi sfuggevoli, sono assai numerosi, le difficoltà da superarsi infinite, le contrarietà che s'incontrano sdegnosissime, e multiplicatissime.

Canova però scolpì tali opere ne' suoi primi anni che non avrebbe ritentate forse con altrettanto successo nell'età matura, massimamente ove alla forza del concepimento si aggiunge quella di penosissima esecuzione; perchè il fervore della gioventù fa eseguire prodigi alla mano, la quale con prontezza, vivacità, e felice ardimento risponde alla gagliardia dell' ingegno. Le pieghe della mansuetudine nel monumento di Ganganelli, e il camice del Papa, la giubba e la pelle dei leoni in quello di Rezzonico farebbero forse vacillare il suo coraggio se dovesse ripeterle; siccome nulla vinse in bellezza certe dolcezze miste al grandioso e al sublime che veggonsi nei torsi del genio in san Pietro, e nelle braccia, e nel fianco e in alcune altre parti del Perseo (come vedremo) sebbene sieno fra le prime opere, che assicurarono la di lui fama.

(1) Lettera sul deposito di Clemente XIII. nella Basilica Vaticana. Bassano 1792.

Il lungo tempo e la sterminata fatica che costarono a Canova i due mausolei de' Pontefici con pochi sussidj di fortuna, tentando di riescire nei metodi, allora affatto nuovi, prima di aver riconosciuto che l'ajuto di artisti minori e più materiali gli avrebbe accorciato di gran lunga il cammino, e risparmiato un tempo prezioso, privò l'Italia di molte produzioni che avrebbe immaginate ed eseguite, dando opera accuratamente ai modelli, e mettendosi al lavoro di marmi digrossati con diligenza, medianti le meccaniche, rese ora tanto più perfette ch' egli non le trovò; alla qual cosa fa strada il metodo eccellente di perfezionare i modelli di creta nella grandezza precisa dei marmi: e appunto la formazione in grande di questi modelli occupò una gran parte di tempo prezioso al nostro artefice, che materialmente, e da se solo affaticò per sorreggere altissime moli di creta, con tutt' altro che abbisogna in simile laborioso meccanismo, indipendentemente dal por mano e dal ricercare in quegli ammassi i lineamenti, le proporzioni e le forme più precise dei corpi.

Grado di stima in cui salirono le prime opere di Canova.

La riputazione in cui salì questo artista dopo le opere enunciate rianimò in tal modo straordinario l'attività, e i talenti di tutti i suoi coetanei, che aspirando a meritarsi altrettanti suffragi, fecero gloriosissimi sforzi; ma le loro produzioni non poterono rovesciare una fama che aveva per base così saldi principj, e monumenti di tanta importanza.

Fintanto che non si videro artisti i quali sulle traccie da lui segnate così luminosamente muovessero per quello stesso cammino a un nuovo genere di perfezione totalmente perduto di vista per quasi due secoli, il grido delle opere di Canova era sì alto, che l' ammirazione universale le collocava vicine alle più belle produzioni dell'antichità, senza temer del confronto. Il suo Perseo, i suoi Pugillatori, il suo Ercole furioso, la sua Venere, la sua Madre di Napoleone, e lo stesso Imperatore sostennero confronti ai quali nessun'opera mai venne esposta fra quante le moderne arti ne produssero dopo il loro primo risorgimento, dal XIII secolo sino a' giorni presenti. Sarà la sola imparziale posterità, che con più legittimo voto potrà in ciò giudicare, allorquando il rispetto verso gli emuli della sua gloria più apertamente ravvicinando queste opere fra di loro, discuterà con maggior libertà di voto che nol permettono adesso i riguardi a' contemporanei. Fuor d'ogni dubbio la modestia naturale di Canova lo tenne lontano dal campo della quistione; e fu la sola volontà assoluta dei Principi che potevano disporre della collocazione de' suoi monumenti, la quale seguendo il voto generale di tutti gl' intelligenti, ordinò che il Perseo, i Pugillatori, ed altre sue opere venissero collocate fra' capi d'opera dell'antichità. Fintanto che durano troppo cieche prevenzioni in favor dell'antico, e finchè il merito d' un artista straordinario ecciterà la gelosia de'contemporanei, non potrà mai giudicarsi liberamente se una

simile disposizione nuocia alle moderne opere, e sia un attentato alla sublimità delle produzioni, in favor delle quali stà il voto dei secoli.

Canova non trovò competitori al suo nascere: ma egli avrebbe un merito infinito, e sarebbe felicità dell'Italia, se vinto da chi dovrà succedergli, restasse anche secondo nel magistero dello scarpello: giacchè non potrà mai disputarglisi il primato del cambiamento avventuroso nella direzione di questi studj, che incontrastabilmente fu tutto opera sua.

Poco lusinghiera però sarebbe stata per Canova una gloria, ove in seguito poi non avesse avuto competitori; ma la sua palma più gloriosa è formata appunto dal merito de' suoi contemporanei medesimi tanto celebrati e distinti, poichè vennero essi animati dal luminoso suo esempio.

Potrebbero ingannarsi gli uomini di un' età pronunciando un voto fallace e dettato da prevenzioni, e da riscaldo d'immaginazione; e potrebbe alcuno dubitare che la fama delle opere che noi prenderemo ad esame, non sia meritata, allegando per giustificazione di tal dubbio, che anche il Bernini nel XVII secolo godette i clamorosi favori del pubblico, e dei potenti, sebbene battesse il più fallace sentiero. Ma a dir vero non potrebbe venire in capo un tal dubbio che a qualche misero invidioso, o a qualche genio stravolto; giacchè riflettendo su tutte le fasi a cui le arti pur vanno soggette, dimostrasi per la storia, e per l'andamento di queste, che esse hanno di già percorso le possibili più strane modificazioni; e il temere che attualmente possano, secondo la direzione per cui sono risorte, inclinare a una decadenza, sarebbe lo stesso che dubitare delle dimostrazioni del calcolo.

Ogni qualvolta abbiam convenuto, che il tipo della perfezione nell'arte dello scarpello stia in quell'ideale sublime di cui ci lasciarono gli antichi alcuni mirabili esempj; ogni qualvolta abbiamo riconosciuto, che le arti presso che spente gradualamente fecero ogni sforzo per riavvicinarsi dopo il loro risorgimento a quel punto sublime, d'onde pur erano dipartite presso gli antichi, e non seppero giungervi, poichè rimasero più stentate, più fredde, più secche nel 1400, o veramente nel 1500 lussureggiando di troppo aprirono poi la strada alle aberrazioni del secolo XVII e al sopore del XVIII, converrà, pur accordare, che lo scopo più diretto di Canova dopo aver profondamente esaminato tutti questi alterni andamenti, fu quello di prendere a studio i due grandi modelli che si erano perduti affatto di vista, *la natura*, *e l'antico*; cosicchè non più freddo stento, non più abuso di bizzarrie e di meccanismo, ma i semplici prototipi della più squisita bellezza presi di mira rendono impossibile che l'arte al presente mantenendosi in tal direzione estorca un favore non meritato, e minacci di avviarsi per un sentiero in cui perdersi.

Rassicurati così contro questo dubbio ingannevole, non resta che a continuare l'esame delle principali opere di questo artefice, per poi scuoprire alla

fine su quali traccie egli andasse spiando non tanto il bello della natura, quanto quello dell'antichità, e formandone un tutto che lo guidò poscia ne' suoi lavori al più sicuro modo di operare.

Molte volte egli inventò il soggetto di Psiche ed Amore. Scolpì Psiche fanciulla, e parve esprimer volesse la semplicità; la scolpì in piedi con Amore, e prese a dimostrare gli affetti innocenti di due giovinetti; la scolpì semisdrajata e toccò il confine della voluttà la più dolce col movimento più nuovo, e più difficile, poichè derivato da uno di quei lampi fuggitivi nell'azione, che non possono esser colti di volo che dal genio dell'artista. Veggonsi le due prime nella tav. XXVIII. La Psiche fanciulla si mostra con quel carattere d'ingenuità ch'è sì proprio dell'età di appena quattordici anni e del candore che si è proposto l'artefice di rappresentare. Le forme sono nascenti, e non giunte all'intero sviluppo. Cosa difficilissima! Il movimento non mostra che una intensa occupazione all'oggetto della sua cura. Essa è tutta assorta nella farfalla su cui ripiega la testa naturalmente per attentamente osservarla. Nulla può distrarla; e quella figurina certamente non mostra ancora la smania di piacere ad alcuno: quindi il suo pensiere concentrato, l'assetto dei capelli succinto e senz'arte, il movimento composto e verecondo. I contorni sono gentili quanto mai può nell'età dell'adolescenza esprimersi, senza che eccedano le convessità che sviluppansi poi nella più florida, e succosa successiva gioventù. La parte inferiore è panneggiata con momentaneo avviluppamento, non lasciando luogo alla verecondia di querelarsi per nudità benchè innocente. Le estremità sono studiate e finite con incomparabile diligenza; e il marmo così reso pastoso, che molle carne più che dura pietra esser pare. Un sì dolce e ingenuo contentamento inspira questa statuetta gentile, che poch'altre opere del nostro autore destano una sensazione pura e dolce altrettanto. Due volte egli scolpì questa statua come può osservarsi dall'elenco delle opere sue, ch'egli stesso rese di pubblica ragione, da noi riportato in fine di questo capitolo (1). Siccome due volte scolpì l'altro gruppo d'Amore

Statua di Psiche fanciulla.

(1) È singolare la storia di questa prima Psiche, di cui faremo cenno, ommettendo di farlo però intorno le altre statue, alcune delle quali offrono curiosi aneddoti interessanti più la storia biografica dell'artista, che quella dell'arte, e per conseguenza stranieri al nostro assunto. La prima statua di Psiche fu da Canova scolpita per farne un dono all'egregio suo mecenate il cav. Zulian: ma siccome nobilissimo era l'animo del mecenate nel non volere un dono di tanto valore, quanto dilicato e timido quello dell'artista nel non osare di far cosa che potesse incontrare un rifiuto o cagionar dispiacenza e imbarazzo, così la corrispondenza seguita tra i mediatori di tal affare è del più interessante genere che dirsi mai possa. Amico d'entrambi l'architetto Selva fu come il plenipotenziario per accomodare ogni cosa; e senz'aver punto l'aspetto di retribuzione, venne stabilito di far coniare una bella medaglia rappre-

e Psiche in piedi egualmente in tenera età. Meno novità sembrerà incontrarsi in questo secondo soggetto, che fu anche trattato dagli antichi, e di cui abbiamo molte ripetizioni, ed in ispecie quella che vedesi in Campidoglio. Ma appunto il trattare simili soggetti importa all'artefice una maggior difficoltà, quando si corre il pericolo dei confronti. Lo scultore però se non cerca l'imitazione, non debbe neppur fuggire queste rassomiglianze, poichè la semplicità delle azioni e dei movimenti è circoscritta naturalmente, e il voler troppo variare per evitarla, fa cadere nell'esagerato, e nel falso. Le stesse espressioni, le stesse età, gli stessi soggetti forzano l'arte a non dipartirsi da alcune invenzioni pressochè convenute; ma l'occhio sagace del conoscitore trova però in quelle aperto un adito a una folla di varietà, e di modificazioni che svelano la perizia più fina dell'arte; differenze sulle quali l'occhio del volgo passa materialmente e con troppa superficialità.

Gruppo di Amore e Psiche in piedi.

Grandemente però differisce questo gruppo da quello del Campidoglio: poichè nel marmo greco vedesi scolpito il momento affettuoso del bacio, e nel marmo di Canova la Psiche, con quanta innocenza può mai gentil fanciulla atteggiarsi, colla sinistra sorregge la mano d'Amore, sulla quale colla destra mostra di porre la farfalla. Questa è un poco più adulta dell'altra che abbiamo vista isolata; non è indifferente al senso d'inspirare il piacere, ma però non si distrae dal semplice trastullo della farfalla, e dà luogo a spiegar l'allegoria della favola. Amore gittandole con tenerissimo vezzo un braccio

sentante la Psiche con analoga onorifica iscrizione, per offrirne diverse all'artefice in oro e in argento. Ma l'ottimo mecenate morì pochi giorni prima che giugnesse a Venezia la Psiche, e per disposizione testamentaria i marmi che si trovassero alla di lui morte, i cammei, gl'intagli, e i vasi etruschi vennero lasciati alla pubblica libreria. Gli eredi della facoltà, allorchè giunse la statua, ricusaronsi di riceverla, forse perchè non passasse fra gli altri marmi alla biblioteca, o veramente per tema di dover fare qualche vistosa retribuzione, e i diritti della biblioteca non vennero fatalmente sostenuti. Non poterono gli eredi però ricusarsi di pagare il carico della medaglia, ch'era stato ordinato dal loro autore. Ma lo scultore rattristato per la perdita del mecenate, e dolente per questo stranissimo avvenimento, non volle che gli venisse ritornata a Roma la statua, e lasciò che dispor ne potesse a suo talento chi fu mediatore delle nobilissime dimostrazioni di aggradimento che aveva disposte il cav. Zulian; e passò in possesso del co: Mangili, la cui casa fu frequentata subito da tutta Venezia, pel grande entusiasmo che destò quest'opera allorquando fu esposta. Dopo la morte di uno degli eredi passò il conio della medaglia nelle mani del Sig. Selva, che ne fece battere alcune pochissime in rame e in argento, per vendicare prontamente dall'oscura ed ingrata oblivione la memoria del chiarissimo mecenate, ed onorare l'amico ed insigne scultore. Recentemente acquistata la statua dall'Imperatore Napoleone, fu inviata in dono alla Regina di Baviera che era rimasta rapita al primo vedere questo prezioso monumento dell'arte moderna, tanto superiore ad ogni sua aspettazione, dando un'eminente prova della finezza del suo discernimento.

intorno al collo, posa con affetto la guancia su d'una spalla della fanciulla, e compone il gruppo così soavemente, che non rimane al censore più rigido qual desiderio formare di maggior perfezione. Se lo scultore imitò se medesimo in qualche parte della figura di Psiche, ciò non fu che nel concetto, ma non già nelle forme, e nell'espressione. E quando è mai che non sia lecito il valersi ogni volta che ci torni in acconcio delle stesse nostre idee, adattandole all'uopo con tutte le modificazioni di circostanze, le quali introducono appunto quelle finissime varietà che sono lo scoglio degli artisti minori? Qui non è plagio, nè povertà di genio, anzi qui spicca maggiormente l'ingegno dell'artista di vaglia; poichè quanto minore è la varietà dei concetti, tanto più vede moltiplicarsi le difficoltà di emergere con lode, essendo meno sensibili le differenze, e più fine, e riservate all'occhio scrutatore de'veri intelligenti dell'arte.

Gruppo di Amore e Psiche giacenti.

La prima volta che lo scultore trattò questo soggetto, subito dopo il monumento di Ganganelli, lo immaginò aggruppato secondo la favola di Apulejo, non così semplice e innocente come quello di cui abbiamo parlato qui sopra, che si riporta assai più alle idee di Platone. E questo modo di scultura non ebbe altra origine che da una osservazione fatta all'artefice da milord Bristol, cui parve freddo il Teseo sedente; ond'egli si propose di fare un lavoro di carattere assai caldo ed appassionato; poichè preferì costantemente di rispondere a quanto venivagli osservato, piuttosto collo scarpello che colle parole. Questo gruppo, tavola XXIX, fu parimenti due volte scolpito, e per due volte dai duri marmi la voluttà più soave discese al cuore degli osservatori con magico incanto. Nuovo ne è affatto l'atteggiamento; se non che per essere appunto giacente la Psiche, e Amore sopra di lei incurvato, difficilmente poteva un tal gruppo presentare un effetto egualmente aggradevole veduto da più di un lato. Della qual cosa non si può all'autore far colpa, poichè inerentemente alla natura del gruppo medesimo emergeva questa difficoltà; e per quanto studio ponga l'artista in cercare che sia favorevole egualmente la veduta di un gruppo da ogni lato, è difficilissima cosa il riescirvi, duplicandosi gli ostacoli in proporzione della moltiplicità delle parti: e quasi sempre vi sarà un lato meritevole di preferenza.

L'esposizione della favola d'Apulejo in relazione a questo marmo può leggersi nel carme al num. XVI dei componimenti poetici sulle principali opere di questo scultore, pubblicati dal sign. abate Melchior Missirini, che parve più che iniziato nella sublime parte dei misteri delle arti; tanto la perspicuità della sua dizione riescì a sviluppare le bellezze dall'artista espresse nei marmi.

Statua di Ebe.

Il seguire lo scarpello di Canova in tutte le opere sue non è oggetto del nostro proponimento; che delle principali soltanto prendiam cura di favellare,

come quelle che misero le arti tutte in fermento; e molto meno prender vogliamo cura di trattare di esse cronologicamente, giacchè chi fosse vago di precisare la data di ciascuna delle sue sculture, potrà facilmente ciò soddisfare consultando il catalogo che abbiam posto alla fine. Piuttosto ci prende vaghezza di scorrere su di queste secondo il carattere rispettivo delle medesime, proseguendo ad esaminare i lavori del genere delicato e gentile, pei quali copiosissime furono le ordinazioni che gli vennero, e di cui non v' ha dubbio che il suo scarpello grandemente non si compiacesse.

Il soggetto di Ebe fu da lui con tanta grazia e novità trattato, che l' ebbe quattro volte a ripetere, sempre però tenendo la stessa massima e il medesimo tipo, tentando solo d' introdurre alcun miglioramento nelle parti; talchè può dirsi che già nella terza scolpita per milord Cavvdor avesse portato al sommo questa sua invenzione. Rarissimi sono gli antichi monumenti sui quali venisse scolpita questa Dea della gioventù coppiera di Giove, mentre non fu certamente altrettanto negletto da' greci scarpelli il tenero Ganimede. Le poche che ci rimangono, non senza qualche incertezza si veggono nei bassi rilievi; e per quanto ci è noto il solo Naucide d' Argo, non molto prima di Prassitele, come riferisce Pausania, scolpì per quei di Corinto un' Ebe d' oro e d' avorio, che si ignora in qual aspetto fosse rappresentata. Non potrà certamente dirsi che nè da antichi marmi, nè da narrazioni di quest' opera criselefantina traesse Canova l' atto di questa Dea, che scende dal cielo con incesso divino e leggiadro, mescendo nello stesso tempo una tazza d' ambrosia al padre de' Numi; e il bilanciarsi in avanti fendendo l' aria con una certa velocità, produce l' effetto naturalissimo che i panni respinti all' indietro possano disegnare senza alcun genere d' affettazione il nudo sottoposto. L' alzar d' un braccio per versare dal vase il liquore, svolge così amabilmente tutto il contorno della figura, che sebben l' occhio la trovi panneggiata coll' estrema decenza, nullameno l' avidità dello sguardo ne discerne ogni lineamento, non altro spirante che la prima freschezza delle forme. La sola varietà essenziale e più importante, e più ragionevole in questo marmo, egli fece allorquando abbandonò di trattare collo scarpello i sottoposti vapori.

Nell' arte della scultura non vuolsi che realtà; e soltanto al pittore è concesso di fondare il suo artificio sull' illusione. La prima di queste arti presenta le opere sue in tal modo, che può giudicarne anche il senso del tatto. I marmi, ed i bronzi debbono presentarci le forme reali dei corpi, e non piace che il rilievo mentisca mediante il colore o la materia alcuna prerogativa che ci tolga l'aspetto di quella realtà dura e pesante ch' è inerente alle opere di maggior pregio; restando soltanto a volgare allettamento quell' imitazion materiale, che gli stucchi e le cere colorate presentano talvolta. Le attuali convenzioni vogliono così, sebbene in antichissimi tempi esser poteva altrimenti,

come fanno fede le tante opere di scultura policroma. Ma non v'ha dubbio, che l'arte riscuote una doppia ammirazione ogni qual volta maneggi sì destramente le materie più dure dei metalli e dei marmi, da far che alla molle carne rassembrino per la finezza del suo magistero. Ed è appunto per questa ragione, che non disgiungendo mai il nostro giudizio dalla realtà, e dalla durezza, o dal peso della materia, vogliamo nelle statue una giusta ponderazione, poco plaudendo a' voli, cadute, slancj ec. siccome anche non piace che lo scarpello rappresenti le pioggie, od i venti, le nubi, o l'iride, ed altre simili cose che per la loro trasparenza e leggierezza non possono mai presentare al sensorio del tatto una forma precisa e verificabile. L'arte dello scultore ha un confine oltre il quale non è dato innoltrarsi. L'Ebe di Canova già tocca appunto questo limite, librandosi in avanti come se dal cielo lievemente scendendo giungesse a toccare coll' estrema punta del piede la soglia del trono di Giove; e s' avvide con finissimo accorgimento l' artista, che aveva egli di già violato il confine, allorchè la prima volta sedotto dal bisogno di trovare nel marmo un appoggio per l' equilibrio del masso, trattò le nubi collo scarpello; evitando ogni altra volta di dar figura con troppo solida materia ai lievi vapori, i quali quanto acconsentono di fluire leggiadramente sotto il pennello, altrettanto rifuggono dai bronzi, e dai marmi. Tavola XXX.

Noi non risponderemo all' obbiezione che alcuni fecero per aversi posta dallo scultore la coppa ed il vase in oro. Mille esempj della preziosa antichità giustificano questo suo divisamento; e nei marmi antichi rimangono pei fori le tante vestigia di armi, ornamenti, arnesi, e minute parti riportate in metallo, non solamente perchè di ciò fossero vaghi gli artisti, ma per quella maggior ragionevolezza che incontrasi in ovviare, che questi fragili accessorj scolpiti nel marmo, non abbiano a rompersi così facilmente. D'altronde ognuno ben vede come facile riesciva l'impiego di questa inutil meccanica nel lavoro del marmo, e al contrario come sarebbe sembrato imperfetto il monumento se il vase, e la tazza si fossero ommesse.

Questa graziosissima figurina, che tutta dalla sua più fresca immaginazione trasse l'artista, è a noi piaciuto di accompagnare con altre tre danzatrici, sembrando che lo scender di lei fra le celesti danze appunto potesse associarla a queste sue inimitabili compagne. È indescrivibile la fertilità delle invenzioni in questo genere del nostro scultore; perchè oltre i bassi-rilievi nei quali modellò e le Grazie danzanti, e i figli d'Alcinoo, immensa copia di disegni leggiadri, e di invenzioni egli compose, ove ogni più gentile atteggiamento studiando parve aver esaurite le grazie del ballo di cui gli antichi eran sì vaghi, come ce lo attestano, oltre le storie, tanti lor vasi e bassi-rilievi, e gemme, e pitture di squisito lavoro.

Statue delle tre Danzatrici.

Variate infinitamente fra loro queste tre danzatrici, mostra la prima, che raccoglie un lembo de' lunghi suoi vestimenti, ponendo le mani sui fianchi, tutta la forza della gioventù più vigorosa, e per la elasticità dei tendini ergendosi vivacemente sulle punte de' piedi, e per la robustezza del corpo, che senza mancare di grazia e di leggiadria, indica di aver già sviluppate completamente le forme più belle. Di un genere affatto diverso è la seconda che tiene un dito al mento, e presenta nella dolcezza del suo movimento quella graziosa linea ondeggiante da cui trasse Hogart troppo esclusivamente tutto il suo sistema della bellezza, e poteva assai meglio applicarvi quel della grazia. I vezzi più dilicati sono raccolti in questa figura; il suo piegare del capo, la forma gentil delle braccia, il passo, le vestimenta, e una certa venustà voluttuosissima che spira dal complesso di questa statua ne faranno invidiar molto il possesso a tutti gli ammiratori, per quanta maggior profondità di dottrine riconoscersi possa in altre opere dello scultore, che in eseguir questa fu dalle grazie unicamente inspirato. Appartiene la terza al genere delle Baccanti come ognun vede, nè può con maggior semplicità e con più decenza comporsi una figura slanciata in libera danza. Il momento che lo scultore ha preso di mira è quello appunto in cui, appena percossi i cembali sonanti, vibra il salto ed elevasi agilmente, rimanendo il suo movimento composto e grazioso quanto mai dir si possa, e ravviluppandosi nei fini panneggiamenti in tal modo, che le forme del sottoposto nudo si svelano senza soccorso d' alcun manierato artificio.

Statua di Venere per Firenze.

Molto avveduto fu lo scultore quando venne incaricato di una sostituzione alla Venere che fu tolta dalla tribuna della galleria di Firenze. Attendevasi da molti, che avrebbe preso ad imitare la Medicea, ma egli nol fece. Non già che una bella imitazione avesse mancato di pregio: ma sarebbe stata sempre giudicata una copia, ed oltre che non avrebbe attestato la fertilità del genio vivente, avrebbe forse dovuto cedere il merito all' originale con cui sarebbonsi instituiti gelosi confronti, impossibile essendo che la prevenzione avesse taciuto a fronte del greco marmo. Ond' egli avvedutamente senza molto scostarsi dalla Medicea se non quanto bastava a fare un' opera originale, prese a scolpire la sua Venere che esce dal bagno con quel senso di brividio, di verecondia, e di nobiltà nel tempo stesso, ch' è caratteristico d' una donna in tal momento, la quale, costringendo a se le membra ed i panni, di tutto cerca far velo all'ignudo suo corpo. Il volger di testa di questa figura è d' una grazia infinita, e la sua proporzione, un po' più grande che la Medicea, la rende men donna e più dea. Il volto è affettuosissimo, e l' assetto dei capelli sembra tracciato dalle grazie. Le carni sono trattate con quella mollezza a cui può giungere lo scarpello, e le pieghe sono della scelta migliore. Viene da noi prodotta la Venere di Canova nella tav. **XXXI**, e nelle

tavole XL e XLIII s' incontreranno la Venere Medicea, e le teste di amendue incise in più gran dimensione per chi fosse vago d'instituire qualche confronto. Egli mosse con vera originalità, come ognun vede, e non pare vi sia luogo assolutamente di pronunciare fra due opere, che hanno un sommo merito relativo. La statua antica è ristaurata in alcuna delle parti, appunto ove Canova giunge all'eccellenza, cioè nelle estremità. Ma nessuno potrà facilmente eliminare il dubbio che potrebbe promuoversi, che quella non sia una delle tante copie che artefici distinti trassero dal tipo originale. Null' ostante ella ci conserva bellezze sì classiche, e sicurezza tale di scarpello; che forse in nessun' altra delle opere antiche che ci rimangono, abbiam potuto incontrare; come il girar delle spalle, e il passaggio tra il fianco e le reni, che può dirsi inarrivabile. Essa è di quei rari prodotti dell'ingegno umano ai quali siam debitori del progresso, e dello stato delle arti presenti, e se precipuamente non fu il tipo esclusivo di cui Canova si servì per la sua Venere, lo fu generalmente per tutte le statue che modellò di tal natura, avendo su questa spiate attentamente tutte le traccie del sublime e del bello ideale.

Gruppo delle tre Grazie.

Parve all' ottima Imperatrice Giuseppina che lo scarpello di Canova fosse il più adattato a rappresentare le Grazie; e posseditrice com' era ella di parecchie gentili opere sue, giudicò che nessuno meglio di lui avrebbe potuto trattare questo soggetto a cui gli antichi ardevano così devoto incenso. Nè mal s'appose nel suo presagio, se non che l' avara morte le chiuse il ciglio avanti che il lavoro giugnesse al suo compimento.

La tavola XXXII presenta un ricordo di questa bella composizione, in tutto varia da ciò che rimase presso li moderni della maniera con cui le aggrupparono gli antichi nei monumenti. Non sono queste distribuite su d'una linea volgendosi due da tergo e restando una di fronte o viceversa; non hanno disposte simmetricamente le braccia o le gambe, ma s' intrecciano, s' abbracciano, si compongono colla più dolce semplicità che dir mai si possa.

Intese lo scultore con molta penetrazione l' allegoria di questo soggetto, non ommettendo alcuna delle più fine, e più sagaci avvertenze: egli le rappresentò ignude, con ciò servendo al costume che adottato poi sempre dai greci (dopo averle in antichissimi tempi rappresentate vestite) venne a spiegarsi in tal modo, nulla esservi di più amabile che l'ingenua semplicità della natura; ma v' introdusse con fino artificio un leggier velo, il quale scherzosamente come usar potrebbesi negl' intrecci di volubile danza, e senz' alcuna affettazione modestamente ne cuopre appena quanto la verecondia vuol più celato; avvisando così che se talvolta vien l' arte in soccorso della natura, non debbe far uso d'estranei ornamenti che con molta sobrietà e ritegno. L' espressione di questo gruppo è tutta dolcezza, affetto, agilità: e

abbracciandosi con iscambievole amore, col fare delle mani e delle braccia dolcissimi nodi attraverso le giovani e fresche forme di corpi snelli e prontissimi alla desterità d'ogni movimento, espresse il dottissimo artefice le più importanti significazioni di queste benefiche e amabili divinità. Poichè non solo sono esse dispensatrici di gentilezza, di letizia, di eguaglianza d'amore, di liberalità, d'eloquenza, di sapienza, come tali le disse Pindaro; ma presiedono ai beneficj e alla riconoscenza, mentre presso tutte le nazioni e in quasi tutte le lingue esprimesi col loro stesso nome la *gratitudine* del beneficio: siccome la sveltezza delle loro forme, oltre l'esprimere il carattere della gioventù, più propriamente fu indicata per dinotare, che il favore debbe esser pronto, nè mai farsi aspettare, essendo costume anche dei greci il dire *che una grazia la quale arrivi con lentezza non può più chiamarsi con questo nome*. Ma lungo sarebbe l'andar tutte tracciando le varie allegorie e i significati che gli antichi attribuivano a queste divine figlie di Giove, applicabili al marmo di cui ora si parla.

Il gruppo presenta, da qualunque parte sia visto, l'aspetto il più grato, le teste si volgono così amorosamente l'una incontro l'altra, e con tal varietà di grazia e di carattere, che non lasciano luogo a immaginar più soavità di composizione. Le estremità tutte fanno di se mostra con finissimo artificio; e dal loro intrecciamento ne nacque poi allo scultore tal difficoltà di trafori, per poter condurre lo scarpello a trattare il marmo nelle interne parti del gruppo, che chi fosse vago di dar risalto alle meccaniche più difficili dell'arte, può in questa trovar ampia materia di elogio e di meraviglia. I capelli sono condotti con verità e con gusto senza troppa ricercatezza, sebbene quelli di Eufrosine sieno un tal poco acconciati con arte sul fronte; della qual cosa non può farsi censura in grazia di quella varietà che l'artista si propose d'introdurre in ogni parte di questo nobile e difficil lavoro. La morbidezza, e la carnosità dei contorni, e soprattutto la dolcezza con cui entrano ed escono lungo il piegare del torso e il rilevarsi dei fianchi, può veramente citarsi come privo affatto d'esempio nell'arti moderne.

Dovendo lo scultore cercare un appoggio nel marmo per la sicurezza del suo gruppo, troppo avrebbe ascoso della Eufrosine se avesse portato più alto il piccolo altare, in vicinanza del quale esse si trovano; e con grazioso artificio industremente vi pose tre corone di fiori, le quali malgrado l'aspetto leggiero con cui sono trattate, servono nullameno a far sostegno reale senza che ciò apparisca in alcuna maniera: il qual genere di artificii tanto necessario agli scultori, sovente rese quasi indispensabili li più sconcj ripieghi.

Venere Vincitrice giacente.

Anche la Venere vincitrice giacente tav. XXXI, appartiene a questo genere di scultura semplice e amorosa. Si propose l'artefice di figurare il trionfo della bellezza, e aveva ben d'onde trarre dal propostosi modello argomento

al soggetto, poichè difficilmente a' greci scarpelli s' offrirono forme più belle e aspetto più seducente, se al vivo ed al vero somigliano, siccome al volto celestiale le altre parti delle quali il marmo fa mostra. Il corpo mollemente giacente è però sostenuto da un lato da quanti origlieri bastano a trovare al destro braccio un appoggio comodo e conveniente, erigendo la figura così, che dall'opposto producasi quel dolce e bellissimo rientramento del torso all' origine del fianco, il quale reca un effetto mirabile, tanto se vedasi di fronte come da tergo. Nè tal mostra di se meglio conveniva alla trionfatrice della bellezza, o veramente non fu meglio addetto tal nome e tale atteggiamento a donna di tale aspetto; poichè la compiacenza del meritato trionfo esprimere non potevasi con maggiore proprietà dall'artista, il quale nudrito delle fresche idee delle Veneri tizianesche, e perfezionato negli studj dell'antichità, col sussidio d'una scelta natura potè comporre il soggetto in una forma così applaudita (1). L' attaccatura del collo alle spalle, le linee del torso, e le graziosissime estremità presentano una serie di bellezze, che sarebbesi creduto difficilmente poter pareggiare, se invaghitosi di tal soggetto milord Caudor non avesse, ad esempio di questa, incoraggito l' autore a scolpire una Ninfa giacente in attitudine alquanto diversa.

Ninfa giacente che svegliasi.

Non dovevasi esprimere in questo nuovo soggetto Tav. XXXIII, alcun genere di compiacenza o trionfo, pel quale atteggiar si potesse la figura col far pompa studiatamente di sua bellezza; e a quel sentimento di vanità proprio della Dea vincitrice in Ida, sostituì nell'altra statua l' ingenuo movimento di una giovine Ninfa che, sdrajata dormendo, sorreggesi appena sul gomito nel rivolgersi all'armonia, che la risveglia. Amore tocca le corde di una lira, e non possono meglio simboleggiarsi le larve d'una ridente immaginazione apparse coi sogni. Venere che sà d' esser bella adagia su molli origlieri maestosamente il fianco divino; la ninfa più semplicemente ha steso ruvida pelle sul nudo terreno, appena difesa da un panno che non cela alcuna delle sue membra. Il corpo tutto sente ancora quel dolce abbandono che nasce dal languore del sonno, e dal solo volger del capo rilevasi l' espressione che lo

(1) Con molta proprietà d' espressione anche il poeta animato dal marmo descrisse la profonda sensazione di Giove, quando confermò nell' Olimpo il giudizio di Paride al vedere il trionfo della bellezza in tutta la sua pompa, che s' inchinava a lui.

. . . . Giove si mosse
A sostenerla; poichè vista appena
Quella pura beltà, chè mai sì bella
Veduto non avea la figlia ignuda,
Arse d' ignota fiamma, e ambizioso
Di tanta prole, sugli omeri augusti
Crollando l' alta maestà del crine,
Del Priamide confermò la scelta.

Missirini, Versi sui marmi di Canova, Carme XVIII.

scultore ha voluto dare a questa figura gentile e straordinaria. Pare che alla voluttà che spira quel corpo di lubriche forme, abbia l'artista voluto aggiungervi coll'azione poetica un non so che di etereo e di sublime, che movendo le dolcezze del cuore, rattemperi più elevatamente le affezioni materiali dei sensi; nè forse in ciò crediamo d'ingannarci, poichè di queste finezze di sentimenti l'anima sua nobilissima e delicata è capace: e non crediamo di aggiungere nulla di visionario come fecero i commentatori dei classici, i quali supposero sì spesso in favore de' loro autori arguzie o previdenze, che non sognarono mai.

Non è dato ai confini prefissi al nostro dire il discendere a maggiori particolarità descrittive intorno a questi monumenti. Chi scriverà la vita e le memorie dell' artista potrà toccare le più minute circostanze; e siccome colle stampe l'autore medesimo pubblicò le sue principali opere assistito da' più valenti bulini, e in una forma così grande e magnifica, che non vennero mai rese di pubblica ragione in tal splendido modo neppur le antiche statue di cui fregiaronsi tanti musei; così ad ognuno sarà facile soddisfar più compiutamente il desiderio di conoscere le opere di questo maestro. Aggiungasi che moltissimi de' suoi marmi non escirono dallo studio dello scultore se non ne vennero prima tratte le forme; cosicchè anche per questo altro modo moltiplicaronsi le sue statue e i mezzi per conoscere le traccie da lui seguite, e il punto a cui giunse progressivamente in quest' arte difficilissima. La quale lodevolissima costumanza di trarre dalle forme il gesso de' suoi marmi fu per l'arte, e per l'opera stessa utilissima: poichè qualche volta avenne che avendo egli veduto alcuni de' suoi lavori tirati in gesso, il quale presenta e lascia veder meglio (non essendo trasparente come il marmo) le minime differenze, fu condotto a far poi sulle statue alcune variazioni, e miglioramenti notabilissimi.

La lode che universalmente seppe meritar questo artista nelle più sublimi parti che costituiscono il merito d'uno scultore, come il disegno, la composizione, l'espressione, la carnosità, la finezza delle estremità, il tocco dei capelli ec. non venne sulle prime estesa del pari al suo modo di panneggiare. In ogni suo lavoro però andò sempre prendendo di mira questo importantissimo oggetto, come vedremo nelle statue di M. Luigia, di Mad. Letizia, della Polinnia, dell' Italia, della Religione, nelle quali lo condusse a quel grado di perfezione, che disarmò ogni attacco degli emuli della sua gloria. Anche le due figure la prima delle quali rappresenta la musa Tersicore che eseguì due volte, l'una pel famoso mecenate degli artisti moderni Gio. Battista Sommariva, e l'altra pel cav. Simone Clarke; e la seconda simboleggiante la Pace scolpita pel conte Romanzoff, sembrarono eseguite per servir di risposta a chi pareva accusarlo di non felice scelta ne' suoi panneggiamenti; nello stesso

modo che Tiziano parve colle opere rispondere a coloro che accusavano la scuola veneziana di negligenza nel disegno, dipingendo i maravigliosi scorci non meno fieri delle più grandi opere del Bonarotti, i quali stanno in Venezia nella volta della sagrestia alla chiesa della Salute, e dipingendo il san Giovanni predicante, degno di Rafaello per la purità de' contorni, il quale conservasi nell'accademia di belle arti, siccome disegnando l'arditissimo scorcio del Tizio legato allo scoglio che venne maestrevolmente intagliato da Cornelio Cort, e che il dottissimo Mariette riteneva fra i più corretti e difficili disegni che escissero mai da matita italiana.

Veggonsi queste due statue nelle nostre tavole **XXVIII** e **XXXIV**, nè certamente dopo che scarpelli moderni trattarono i marmi, crediamo che possano a questi facili, gentili, e maestosi andamenti di pieghe contrapporsi opere d' altri autori.

Statua della Pace.

La Pace avviluppasi nel pallio graziosamente dalla spalla al fianco, con un andamento di pieghe oblique che senza affettazione contrastano colle più perpendicolari e cadenti della tunica, la quale di finissimo tessuto composta dimostra dal tocco facile e fresco dello scarpello la tanta sua leggierezza. Gli antichi ci rappresentarono questa figura allegorica ora assisa, ora in piedi, con diadema, e senza diadema, alata e senz' ali, col serpe ai piedi verso cui abbassa il caduceo che tiene nella sinistra, e videsi anche appoggiata ad una colonna coll'asta o scettro de' numi, e ramuscello d'olivo. Canova arbitrò di simboleggiarla a suo talento valendosi d'alcuno dei tanti attributi; la rappresentò alata, e premente col piede un serpe squamoso, seguendo più precisamente l'esempio ed il tipo d'una medaglia di Claudio. Scolpì il caduceo sul rocchio di colonna che serve d' appoggio al braccio destro, sul quale incise similmente diverse paci dalla Russia concluse. Sulle medaglie di Augusto vedesi cinta di diadema, in quelle di Claudio e di Vespasiano col caduceo. Eckel (1) parla di quella di Claudio col tipo *Paci Augustae* e ne fa lunga discussione, spiegando il serpente per simbolo della prosperità nelle arti, laddove l'Agostini lo intende per simbolo della guerra. Ad ogni modo i simboli attribuiti dallo scultore sembrano assai giustificati.

Statua di Tersicore

La Tersicore presenta dall'opposto lato un partito di pieghe del medesimo genere ma con molta novità di disposizione, rimanendo alquanto annodate la dove essa trova un punto d'appoggio alla cetra, e formandole come una cintura al di sotto del petto. L' incrocicchiamento de' piedi introduce anche una gratissima variazione nelle cadenti pieghe della tunica; e se nel marmo della prima ch' egli scolpì restò a bramarsi più finezza di lineamenti nella testa, certamente non lasciò desiderio nel secondo che condusse

(1) De doctrina numn.orum, Vol. VI. p. 236.

La naturalezza del movimento, e la scelta delle pieghe che avviluppano una parte della persona, simboleggiando quel velame che adombra le antiche storie, e i segreti de' tempi remotissimi, a cui presiede questa musa tacita e silenziosa, danno alla figura una maestà e una grazia che si addice non meno all' oggetto che voleva raffigurarsi, che a quello rappresentato attualmente. Col gesto della sinistra sembra esprimersi il richiamare alla mente una qualche idea, ed oltre che nuovo per l' espressione, serve alla composizione della figura mirabilmente, e si combina colla gravità del soggetto.

Ritratto sedente della Principessa Lichtenstein.

L' altra statua sedente in atto di disegnare una veduta di paese rappresenta la principessa Leopoldina Esterhazy Lichtenstein di Vienna, la quale se interamente non può indurre all'equivoco d'esser creduta una musa, ciò deriva dal ravvisarsi realmente nel marmo visibili le traccie dell' imitazione dal naturale, piuttosto che il solo ideale dell' artista, come avrebbe maggiormente espresso in una più libera composizione. È indescrivibile l' effetto aggradevole che produce questa semplicissima invenzione, per la sua mossa e i panneggiamenti, da qualunque lato vogliasi riguardare; e l' autore infatti sembrò esserne così contento, che ne fece intagliare un contorno da quattro differenti vedute, il quale riesce gratissimo.

M. Letizia Bonaparte.

Sembra che gradatamente si accosti alla severità dello stile l' artista a misura della gravità dei soggetti che prende a rappresentare. Infatti la figura che segue, ove ritrasse la madre di Napoleone, giace sedente come a gravissima e nobil matrona conviensi, ed è panneggiata con tutto lo studio e la scelta dei vestimenti il più felicemente disposti che l'arte eseguir mai potesse. L'adagiarsi sulla sedia mollemente senza mancare alla sostenutezza che rigorosamente è imposta dalla decenza, è molto osservabile; e può vedersi ciò in confronto dell' Agrippina figlia di M. Agrippa e moglie di Germanico, che abbiamo data in disegno alla tav. XLIV, la quale lasciando a parte il merito della scultura, sembra un po' troppo abbandonata, e incrocicchiando le gambe lascia alcun desiderio per questa parte di una maggior nobiltà, quale conviensi al giacere di persona di alto grado e di altissima estimazione; sebbene trovinsi in questo atteggiamento presso gli antichi alcune Minerve, e altre divinità. E forse può nascere questa riflessione dalle nostre abitudini. Sarebbe giovevole il sentire un giudizio imparziale su queste due statue dal voto libero e franco di chi, spogliato d'ogni prevenzione, credere le potesse opere di due artisti contemporanei, coi quali non avesse verun legame. Questa è una delle più belle opere di Canova, ove le parti prese in esame particolarmente o riguardate in complesso offrono una serie di squisite bellezze. Le estremità sono della forma più scelta e più corretta, e conservando le traccie più sicure del vero bello, si addicono maravigliosamente al volto, somigliantissimo all' originale, il quale passò dalla freschezza giovanile alla

maturità matronale: scoglio ove facilmente fanno naufragio le arti dell' imitazione, sia abbandonandosi troppo all'ideale, sia contrassegnando soverchiamente le orme che la natura pur troppo imprime coll'avvanzar dell'età, anche sulle forme più belle.

Statua sedente dell' Imperatrice Maria Luigia detta la Concordia.

Da questa figura ci trasporta l'esame della quarta statua sedente a conoscere l' antica severità più sublime dell' arte. Sembrava che non potesse lo scultore sorpassare nel genere maestoso ciò che in fatto di statue muliebri abbiamo pur visto sin ora; quando l'idea felice gli venne di rappresentare l' Imperatrice Maria Luigia sotto l' aspetto della Concordia. Si direbbe essersi lo scultore prefisso tutte le difficoltà nell' andamento naturale e maestosissimo delle varie pieghe di quei raccolti panneggiamenti. La semplicità del gesto, la severità della composizione, e le grandi linee del monumento basterebbero ad assegnare all' artista una premineuza su tutti i contemporanei, se fosse un tal primato ancora disputabile. Le grandi Dee di Megalopoli, e quelle di Acacesio assise sui loro troni non furono effigiate con posar più grave e maggior dignità: nè la Minerva Alea a Tegea, nè Latona a Mantinea, nè Giunone in Argo erano più venerabili assise sui maestosi e ricchi lor troni, per quanto le descrive Pausania. Cosicchè se questo marmo fosse stato dissotterrato nella Grecia, o per meglio dire si fosse fatto di questa statua ciò che ripetutamente si fece per accreditare tante opere moderne colla patina dell' antichità, non dubitiamo che i primi illustratori non avessero ricorso a Pausania, per riscontrarvi le analogie di qualche sua descrizione; e il sign. Quatremere de Quincy avrebbe con questo avvalorate tante belle sue conghietture nelle critiche osservazioni sui monumenti di tal genere.

Difficilmente la storia dell'arte ci presenta per opera dello stesso artefice un passaggio per tutti gli stili, e tutti i modi di esecuzione con altrettanta varietà di soggetti, come ci offre il vivente Antonio Canova, cui restano ancora però diversi gravissimi e importantissimi argomenti a trattare, degni del suo felice scarpello, e del suo nobile ardimento. Fra tutte le figure di donna che abbiamo trascorso, non ci si offrì un soggetto ove gagliarde passioni presentar potessero argomento di forte espressione per giudicarlo in quella parte, sebbene in seguito avremo argomento di esaminare di qual modo egli abbia trattato i soggetti di carattere robusto che presentano l' adito a grandi commovimenti. Egli però fra i soggetti dolci scelse un soggetto di donna singolarissimo, il quale non avendo alcun prototipo nelle opere dell'antichità, lasciò libera la facoltà al suo genio di figurarlo, e gli offrì il campo a una palma, che sarebbe desiderabile di vedergli disputata. La Maddalena penitente espressa senza mancare a tutte le convenienze di storia, e di religione, non ommettendo nello stesso tempo tutti i riguardi dell' arte i più precisi, e i più delicati, pareva un soggetto da imbarazzare piuttosto che da allettar lo

Statua della Maddalena penitente.

scarpello; ma sia che realmente il soggetto non si ricusi alle pratiche di quest'arte, sia ch'egli n'abbia vinto tutte le difficoltà, l'opera è piena di novità, di decoro, e di commoventissima espressione.

Essa ha di già sofferto le prime macerazioni e penitenze, e per conseguenza le sue forme alquanto alterate per la delicata complession femminile, debbono esser prive di quella sostenutezza e freschezza che costituisce tanta parte del bello; nondimeno egli seppe in quel cedente trovare un tal punto che la carnosità stessa affievolita, senza eccessiva alterazione, contribuisce ad esprimere l'effetto della macerazione, senza oscurare la bellezza e la gentilezza delle sue forme.

Basta fissare gli occhi nel marmo, ed ognuno può giudicare facilmente del merito dell'opera per quel dolce commovimento che desta nei riguardanti, e per quella muta melanconia con cui ognun parte compreso nel profondo dell'anima dalla vera espressione data alla statua. Chi conosce le arti agevolmente potrà convenire, che questo soggetto presta molte più risorse al pittore che allo sculore non sussidiato dalla scena lugubre, non ajutato dal languor delle tinte, e dai contrapposti accessorj; nulladimeno interrogato una volta l'artefice da parecchi conoscitori sulla natura di questo soggetto, indipendentemente dalla riservata modestia d'ogni sua opinione, egli espresse con intimo convincimento, che altri potrebbe tentare questo tema con eguale e maggiore felicità.

Statue virili.

Dalla rappresentazione delle figure femminili a quella dell'uomo se non passa una sensibile differenza in quanto alla gravità ch'è propria dello stile, ne passa una pertanto dipendente dal soggetto rappresentato, le di cui forme sono per se stesse meno dolci, più squadrate, più grandiose, i movimenti più liberi e pronunciati, ed ove gli effetti della grazia diventano più accessorj, che principali. Nulladimeno fra le specie stesse degli uomini sono multiplici i soggetti, e dalla florida giovinezza e dal nobile aspetto degli eroi si passa graduatamente alla più robusta e più erculea virilità dei gladiatori e dei combattenti; nei quali tutta l'arte facendo pompa di se con un modo di espressione più pronunciato, si vale anche di mezzi gagliardi per ottenere il suo fine; e la scienza anatomica, e l'energia dell'immaginare e dell'eseguire fa sì, che differiscano queste seconde dalle prime opere, come un' omerica descrizione da un oda di Anacreonte, un canto di Virgilio da un endecasillabo di Catullo.

Anello intermedio delle opere di questa seconda natura possono dirsi certamente quelle del Perseo, del Paride, del Palamede, del Napoleone, del gruppo di Marte e Venere; e appartenenti alla maggior forza dell' espressione saranno sempre i Pugillatori, l' Ercole e Lica, il Teseo e il Centauro, l'Ettore, e l' Ajace.

Statua di Perseo.

La figura del Perseo, tav. XXXI, fu la prima del genere eroico che venisse prodotta dallo scultore e che ripetè una seconda volta. L'atteggiamento di questa statua il quale ricorda, sebbene in movimento inverso, quello dell'Apollo di Belvedere, diede luogo a una quantità di confronti e di osservazioni; e siccome l'artefice era molto ancor giovane quando la scolpì, così non è maraviglia se la grande impressione che produsse nell'universale eccitò grandissima gelosia in tutti coloro che aspiravano alla gloria in quest'arte. Questa opera da' buoni italiani fu chiamata *consolatrice* al momento che venivano trasportati dall'Italia i gran monumenti delle antiche e delle nostre arti, i quali avvinti al carro della vittoria, ci lasciarono il lutto della privazione, e la vergogna di non averli difesi; ma la comparsa del Perseo dopo i monumenti di Rezzonico e di Ganganelli, e l'altra grand'opera dei Pugillatori rattemprarono il dolore della pubblica calamità, e convinsero il mondo che se possono rapirsi le sostanze, le vite, i monumenti, non si carreggia il genio degli studj e dell'arti, unica indigena risorsa del nostro suolo, dopo di aver perduto quella del valore, che la sola disperazione ridestar potrebbe nei petti italiani (1).

Destinate infatti tali opere a rimpiazzare le vuote nicchie nel museo vaticano per sovrano decreto, questa decisione se fu per l'artista un trionfo clamorosissimo, fu anche nel cuore di molti una punta crudelissima talmente, che a profanazione l'ascrissero, quasi che (senza venir ad esame del merito delle moderne sculture) dovesse sentenziarsi, che le arti trattate dagli uomini vivi non deggiano poter compararsi mai, per quanta sia la lor eccellenza, a quelle degli uomini morti; e quasi che le opere degli scolari non potessero giungere alla preziosità di quelle dei loro institutori. La sanzione della posterità pronunciando su questa questione (se in ciò vi può essere dinanzi ad occhi chiaro veggenti discrepanza di opinioni) assegnerà quel grado di merito alle sculture moderne che loro compete realmente, benchè alcuni contemporanei le abbiano con analisi assai scrupolosa cribrate assai più per cercarvi i difetti, che per ammirarne le bellezze.

La piena e pubblica ammirazione, anzi convien meglio dire l'entusiasmo

(1) In questo proposito deve rendersi una ben luminosa giustizia alla protezione del governo Pontificio per le arti, poichè non ostanti i difficili tempi, e la scarsezza di ogni risorsa, essendo stato acquistato il Perseo dal pittore sig. Giuseppe Bossi, il governo si oppose a lasciarlo partire, reclamando il diritto di preferenza, e facendone l'acquisto per il Museo Pontificio. In questa occasione l'opera d'uno scultore vivente fu trattata del pari che le statue della preziosa antichità, alle quali i veglianti decreti sovrani della corte di Roma vietano assolutamente l'emigrazione; ben conoscendo che l'Italia potrebbe perdere irreparabilmente una parte troppo integrale di quello splendore che le rimane, se i monumenti delle arti rimanessero liberamente esposti alla scusabile avidità degli eruditi e ricchi stranieri.

cagionato dal Perseo, parve potér equivalere a una sentenza della posterità; se non che gli emuli dell'arte attribuirono la magia di questo incanto all'ascendente che hanno sovra di tutti le bellezze delle forme esaminate partitamente, in preferenza dell'unità del carattere: e non potendo attaccare l'artista nell'esecuzione, che il consenso universale disse perfetta, si tentò di temperar tanta gloria col censurare il concetto. Condottesi dalla critica ad analisi profondissima le bellezze, e i difetti di questa statua, fu attribuita tutta l'ammirazione alla sceltezza delle forme, ma si trovò non esser questo che un *Apollo presentato coi tratti di un guerriero*; intendendosi con ciò di dedurne piuttosto censura che elogio, per la differenza che supponesi essere fra un nume e un eroe; e attribuendo per conseguenza alla statua del Perseo un carattere diverso da quanto aver essa dovrebbe. Noi non occuperemo lungamente i lettori nel rispondere a questa obbiezione, che alcuni pur fecero, giacchè troppo facilmente ognuno per se stesso ne rileva l'insussistenza. Il Perseo venne espressamente scolpito di tal carattere, perchè potendosi rappresentare eroico ed apollineo, Canova prescelse questo secondo modo non senza molta ragione; poichè ritenuta la perfetta somiglianza con Bacco, di cui è fratello, essendo entrambi figli di Giove, non avvi motivo che oppongasi al dare a questa statua eroica tutti i caratteri della divinità, che è lo stesso che dire scolpirla di forme apollinee. Infatti Bacco figlio di Giove e guerriero, e grande ausiliatore nella guerra de' giganti, rappresentossi quasi sempre con forme gentilissime, e quasi donnesche. E similmente un bassorilievo che abbiamo nel Campidoglio con un Perseo di grandezza naturale, è di un carattere così gentile, che quasi potrebbe confondersi con un Apollo.

Quanto poi all'atteggiamento, ognuno riconosce come il Perseo pianta in diverso modo dell'Apollo di Belvedere, stende diversamente, ed ha un carattere differente; e sonovi infinite statue antiche e moderne che assomigliano all'Apollo assai più del Perseo di Canova, quando si voglia ben giustamente esaminarne la mossa.

L'artista nel lungo spazio degli anni decorsi dal momento che scolpì questa figura, vi fece da se stesso quella sana e più giusta critica, che fors' altri non aveva fatta apertamente; e non è molto tempo che, data mano ai ferri, potè operare alcune felici modificazioni sul marmo stesso nelle attaccature del ventre che condusse a maggior perfezione. Ogni parte di quella figura presenta infinite bellezze di esecuzione, e di disegno: e se si vorrà ricusare all'artefice il merito della prima invenzione, perchè in qualche maniera ricorda l'Apollo, ciò non si dirà derivare certamente da povertà di genio, dopo le immense prove da lui date di nuove e fertilissime invenzioni; ma convien ritenere, che egli non isfuggì mai con affettazione certe rassomiglianze nei movimenti generali delle figure, quando riconobbe essere ciò acconcio al suo

oggetto; e si osserverà inoltre che i movimenti più naturali della figura umana nella parità dell'età, dei sessi, e delle circostanze si ripetono, e variano tra loro con piccole modificazioni soltanto; altrimenti la troppa smania di novità condurrebbe al manierato, ed allo strano con grandissima facilità! E in fine se alcuno notasse a difetto del Perseo l' essere d' un troppo divino aspetto, è da bramarsi che gli artisti moderni piuttosto che fuggire, imitino tali mancanze, conducenti alla maggiore sublimità delle arti. Lo stesso non si potrebbe dire se un tal genere di nobiltà fosse da un artista applicato ad una figura pastorale, ad un fauno, ad un gladiatore; ma Apollo saettatore del serpente, e Perseo vincitore della Gorgone possono avere lo stesso carattere. Le tavole **XL** e **XLII** presentano anche un' idea dell' Apollo, e le due teste più in grande di queste due statue (1).

Statua di Palamede.

Di uno stile egualmente nobile è la figura del Palamede, contrassegnata dai dadi che tiene nella sinistra, e dalle prime lettere dell' alfabeto scolpite sul parazonio che tiene colla destra. Questa statua ha delle parti assai buone delle quali l'autore può grandemente gloriarsi, esaminate disgiuntamente: ma abbiamo motivo di credere non sia altrettanto soddisfatto dell' insieme, sembrando alquanto gentili e leggieri i fianchi ed i glutei.

Statua del Paride.

Meglio ancora giustificò la precisione e la convenienza de' suoi concetti lo scultore nella statua del Paride, una delle più compite opere del suo scarpello. Seppe egli tenere in questa figura una tal media proporzionale tra le forme dell' Eroe, e della Divinità, come se fosse dessunta dal genere di vita pastorale che conducevano i figli dei re in quei tempi eroici, che sembrò sorpassare quanto mai potevasi attendere dopo le altre statue da lui prima scolpite. Tav. **XXXIV**. La testa è di tutta la bellezza e la grazia possibile,

(1) Trovò alcuno a ridire sulla forma del Caschetto per la somiglianza che ha con quello di Paride, e di Mitra: la qual cosa insussistente di fondamento Canova aveva già pienamente giustificata, allorchè venne esposta nel suo studio l'intenzion dell' autore nel seguente scritto, quando fu mostrata la prima volta al pubblico questa statua.

„ Perseo figlio di Giove e di Danae, venendo spedito dal Re Polidete contro le „ Gorgoni, vuolsi che ricevesse da Mercurio, il quale particolarmente lo amava, i talari, e le ali, ch' egli poi mise „ sopra quell' elmo datogli da Plutone, sì „ prodigioso che rendeva invincibile chiunque lo portava. Quest' elmo da parecchi „ autori vien fatto simile al beretto frigio, „ con due orecchie; e tale appunto osservasi in una Pallade (ch' esisteva nel gabinetto del Card. Gualtieri) perchè anche la Dea volle servirsene in parecchie „ occasioni. Da Vulcano pretendesi ancora che avesse una falce di diamante, secondo racconta Igino, colla quale egli „ potesse recidere il capo alla gorgone Medusa. La forma di quest' arma a punta „ ed uncino incontrasi in varj monumenti, ed Omero ed altri autori l' appellano propriamente arpe; del qual termine „ spiegar volendo la forza Suida gli appropriò il nome greco di *Loncodrepano*, „ che vale a dire coltello puntato falcato. “

e il pileo frigio accomodato con tutto il gusto ed il vezzo sulla più bella capigliatura, che naturalmente disposta, adombra alcun poco la guancia e la fronte. L'età del garzone nol mostra indurato nel mestiere dell' armi, nelle quali non segnalò molto il suo valore, ed ebbe sovente ricorso alla fuga, o allo scudo della Dea protettrice, che in memoria del pomo da lui ottenuto lo difese nei casi più avversi. Effemminato in ogni parte non tanto per la mollezza delle forme, quanto pel volger del capo pieno di compiacenza e di vaghezza di se stesso, disvela lo stesso marmo il giovine più inclinato ai piaceri della voluttà, che alla palestra marziale. Le forme non sono sostenute come quelle dell'Apollo, e del Perseo; una mollezza di carni più espressa inturgidisce d'alquanto le parti ove si mostra l'adipe attraverso i tessuti muscolari; e le orme della natura e del vero, coi caratteri loro più pronunciati, non sono tanto soppresse dall'ideale che non si conosca esser questo il più bello dei giovani mortali, senza che l' occhio perito possa esser mai indotto in errore, confondendolo colla più bella e gentile delle divinità. Non potrebbe mai questo Paride esser preso in iscambio con un Apollo, poichè sarebbe duopo figurarsi un Apollo pastore, e dargli in custodia la greggia d'Admeto; ma non mai potrebbe addattarvisi il significato del nume di Delo preside delle Muse, dispensator della luce, o vendicatore dei mostri.

La semplicità veramente aurea con la quale è atteggiata la figura del Paride, l'effetto gradevole che produce girandola in qualunque punto di vista, la costituisce una delle opere più classiche di Canova, e del genere il più difficile, i cui esempj che ci rimangono sono i meno perfetti di quanti ne abbia trasmessi a'nostri giorni la maestra antichità. Il favorito di Adriano non può neppure riguardarsi come uno dei soggetti, il cui carattere si avvicini a quello del Paride; poichè lo scolpirono gli antichi in una forma singolare e sua propria, presentando un petto sì largo e sovrabbondante che supera tutte le altre statue conosciute e tiene piuttosto del petto delle statue egizie. Vollero forse gli scultori esagerare questa specie di bellezza ideale per adular maggiormente il genio dell' Imperatore; ma nel Paride moderno tutta è bella natura nella sua maggior semplicità delle forme, qual convenivasi al più puro dei caratteri ideali e più proprio dell'Ideo pastore, figlio del re di Troja (1).

(1) Così fu definito il Paride da uno de'giudici più competenti, là dove Canova aveva il maggior numero di invidiosi della sua gloria. *Semplicità e varietà di composizione, grandezza di stile, verità di natura, carattere così proprio del soggetto, ch' è veramente l'ideale d'un Paride, giustezza di disegno, armonia di contorni, soavità, e fermezza di forme, bellezza di tutti gli aspetti, espressione della testa, e di tutta la mossa, aggiustamenti di panni sul tronco scolpiti al par dell'antico, esecuzione perfetta e sostenuta in tutte le parti, correzione dell'insieme e dei*

A questo genere di statue eroiche e non troppo risentite appartiene la statua colossale di Napoleone ch'è stata acquistata recentemente dal Governo Britannico. Vedasi la tav. XXVIII. Canova adottò in questa il costume eroico nel modo ch'eravi uso di seguirlo in Roma per la massima parte degl'Imperatori e dei Cesari, siccome abbiamo dimostrato nell'ottavo capitolo del primo libro di quest'istoria. L'asta, e il mondo colla vittoria furono i simboli caratteristici che pose alla sua figura, cui da una spalla soltanto pende la clamide militare. Al tronco che serve d'appoggio è appesa la spada, e tutta la persona vista di fronte è affatto ignuda. Il suo movimento non è consumato terminando di bilanciarsi col passo sulla gamba destra per avvanzare la manca; dal che fu colto inopportunamente motivo di opinare a sinistro sulla giustezza della ponderazione di questa statua, non ben riflettendo, che la figura sta avvanzando il corpo, e che la gamba sinistra essendo ancora molto discosta, non può tutta la persona gravitare in avanti. Coloro che giudicano con sì poco discernimento nelle opere dell'arte, non tengono a calcolo quanto sia da preferirsi che l'azione presenti lo stato di moto, piuttosto che quello di quiete; e alcuni avezzi a misurar tutto colle seste per eccessiva povertà di genio, non possono pronunciare le loro decisioni che dipendentemente dall'abitudine di osservare il modello fermo ed immobile, vale a dire allorquando ha consumata tutta l'azione. Questa materialità di giudizio attesta meschinità di critica, quando non vogliasi attribuirla ad animosità di mestiere; ed avrebbe sì poco fondamento una simile censura, come se dir si volesse altrettanto dell'Apollo e di moltissime altre statue.

Statua colossale di Napoleone.

Tutta la figura presenta un carattere ideale, il più conveniente però al genere di testa e di fisonomia che trasse dal naturale; ed offre una quantità di bellezze specialmente nella parte inferiore, che difficilmente la critica più severa saprebbe attaccare. Una bellissima statua antica del museo fiorentino, non illustrata dal Gori, cui sorge vicino un tronco di palma, da noi si offre nella tavola XLIV; il movimento della quale essendo appunto terminato, vedesi esser questa in istato di quiete, come se così fosse atteggiato il modello per farsi ritrarre. Questo serve per spiegare appunto ciò che si propose l'artista nel moto della figura, similmente a quanto abbiamo in più luoghi di queste nostre osservazioni sulle arti notato essere conveniente in ogni qualunque genere di espressione; cioè che non giova esaurire e consumare tutta l'azione espressiva, sia della passione, sia del movimento; poichè restando

dettagli, un certo fare che fa vivere la figura, e che incanta senza che sia sul marmo alcuna traccia di lavoro, ed anche rarissima beltà di marmo. Vi assicuro che si finisce di lodare perchè mancano le espressioni ad esprimere quello che si sente. Parigi 27 febbrajo 1813.

qualche cosa a farsi od esprimersi, rimane allo spettatore il modo di secondare l'artista col proprio intendimento, e di lusingare se stesso nella parte più sensibile e più dilicata, ch' è l' amor proprio. Ognuno ama di far la sua parte, e sagacissimo è l' artefice e lo scrittore che non interdice alle forze dello spirito dell' osservatore o del lettore di poter agire in qualche maniera: oltre di che il punto in cui muovesi l' azione denota realmente assai più di vita che quello in cui l'azione è compita, e sempre si ritenne più bello e più sublime quel prodotto dell'arte, che più ci sembra animato.

Nello scolpire quel gran masso alto 15 palmi alcuni anni dopo che ne aveva modellata in Parigi la testa dal vero, studiò accuratamente di conservare tutta la somiglianza del personaggio rappresentato, senza indurvi sensibili variazioni; se non che cercò di conferirgli un momento più di grandioso con pochissima aggiunta di ideale, affinchè ajutando così la fisonomia, la mettesse in accordo col resto della figura colossale. Erasi già veduto qualche getto tratto dalla forma del busto, avanti che si accingesse l' artefice al lavoro della statua, e si riconosceva in quello una fisonomia così altamente espressiva, e un carattere così pronunciato, che al primo aspetto ognuno doveva giudicarlo l'immagine d'un uomo superiore e straordinario. Le ossature della fronte, l' incassatura degli occhi, il taglio della bocca, la squadratura delle mascelle, la forma del mento, tutto contribuiva a un caratteristico imponente; e l'intelligenza colla quale fu condotto il lavoro, e la larghezza di stile, e la disposizione dei capelli, tutto in somma fu trattato con un magistero infinito; e conviene accordare che quest' opera presenta una serie di perfezioni.

Non durarono lungamente questi avvantaggi di confronto e di somiglianza dell'opera dell'arte coll'originale, poichè impinguatosi questi subito dopo sensibilmente, rimasero come ostruiti quei tratti che l' artista aveva prima colpiti con tanta felicità.

Lavorò di recente altri due busti in questa colossal dimensione, uno dei quali rappresenta Giuseppe Bossi milanese, pittore rapito da cruda morte immatura mentre noi stavamo scrivendo quest' ultimo volume, e ai meriti singolari del quale abbiamo reso giusto tributo di lode in più luoghi di questa istoria, in ispecie parlando del cenacolo di Leonardo da lui dottissimamente illustrato, e in proposito del monumento di Gastone di Foix, riportando alcuni passi della medesima sua inedita restituzione.

Busto colossale di Giuseppe Bossi.

La testa di Giuseppe Bossi non presentava in alcune parti un carattere tanto dissimile da quella di cui abbiamo ora parlato. Le ossa del fronte, la penetrazion dello sguardo, la squadratura delle mascelle erano esse pure del più grandioso stile che si vedesse mai; se non che l' ovale del capo affatto greca, la forma dei labbri più graziosa e più tumida, una bellissima attaccatura di collo, e le masse dei capelli infinitamente pittoreschi e grandiosi

offrivano l loro bellezze particolari, restando ad amendue i modelli moltissimi tratti, che rispettivamente fornivano mezzi grandissimi alle arti dell' imitazione, e all'espressione del genio.

L'altra testa ch' egli scolpì fu il proprio ritratto, e questo è molto osservabile in alcuna parte; poichè l'imagine di Canova essendo stata alcune volte scolpita e molte dipinta da varj artisti, accadde che la più parte credettero di aver fatto un ritratto somigliante perchè colsero la sola apparenza di alcune forme materialmente, ma non ne furono mai con pienezza di cuore soddisfatti. E facile è di ciò la ragione; poichè oltre l' essere i suoi delineamenti difficilissimi a cogliersi, vedendosi le opere di quell'uomo che diede pur nome all'età in cui vive, e che riempì di stupore tutte le nazioni ove furono diffuse le sue produzioni, il pensiero precorre ad immaginarsi in lui tutto grande, tutto magnifico, e una testa che annunci al primo suo aspetto la forza d'un' anima capace di produrre nelle arti quella rivoluzione, che fu realmente da lui operata. Ma i ritratti che ci vennero dati per opera altrui non presentarono che un esteriore semplicissimo coi caratteri al più della bontà, e forse anche colla noja dello stare a modello per compiacere al desiderio di tutti. Non bello e non grandioso della persona, tutti gli imitatori della sua effigie studiarono sulla parte materiale, e non ci diedero che una cattiva corteccia di Canova. Egli osò un'intrapresa difficilissima; si propose di scolpire la propria parte morale, senz' adularne soverchiamente la fisica; studiò la sua immagine nel momento dell' estro e del concepimento; l' animò di quel fuoco che la sola Minerva poteva infondere all' uom di Prometeo; ogni tratto languente de' suoi contorni prese una vita, e un movimento straordinario; i suoi occhi misurano l' estension del sublime, il suo alito respira la divinità che lo investe, tutte le forme si modificano alla grandiosità del carattere espressivo senza alterarsi, e senza far torto alla somiglianza; il suo collo è un oggetto di maraviglia all' artista, per la scienza con cui è trattato nel suo volgersi, e nelle sue attaccature. In quel busto può dirsi che palpiti vera vita, mentre le altre immagini erano fredde ed eseguite sui tratti dell'uomo, qual vedesi al più nelle dolcezze del viver sociale; ma quella da lui scolpita presenta l' autore delle grandi opere che andiam trascorrendo, e la riunione dell'imitazione della natura col soccorso del più sublime ideale. Può questa vedersi alla tav. XLV.

Busto colossale di Canova.

Appartiene ai generi delle opere fin quì descritte il gruppo di Marte e Venere di cui presentiamo nella tav. XXXIII due contorni in diverse vedute. Il carattere giovine e forte della figura maschile eroicamente sostenuto, e pronunciato senza esagerazione di forme erculee, qual si conviene alla divinità della guerra, unito a quello pieno di grazia e mollezza proprio di Venere pacificatrice, formano il più bel contrapposto che presentar mai potesse l'arte

Gruppo di Marte e Venere.

della scultura. Questo soggetto venne trattato da artisti antichi e moderni; e la più parte, qualunque fosse il merito dell'esecuzione, non riescirono che a compor due figure ben atteggiate, ma non facienti strettamente un insieme come si vede in questo marmo tutt'ora sotto lo scarpello dell'artefice; il che più precisamente costituisce ciò che chiamasi gruppo. Il movimento delle linee ondeggianti di ciascuna figura si compone con tanta grazia e si unisce, che l'una statua per restarsi così atteggiata ha bisogno essenzialmente dell'altra. Si riguardano entrambe con dolcezza, con nobiltà; e Marte già piega alle lusinghe di Venere, deposto lo scudo, e la spada, nè guari andrà che deporrà anche l'asta e il cimiero. Il rappresentare Marte inflessibile, armato, minaccioso, e Venere in atto accarezzante e di preghiera è interamente contro l'indole del soggetto, poichè sarebbe lo stesso che dimostrare l'inefficacia delle preghiere di quella Dea, che ha tanto impero sui cuori. Ciò da alcuni fu fatto. Ma il nostro scultore mostra l'effetto dell'irresistibile amore, e Marte ha deposto lo sdegno, e si è piegato alle blandizie di Venere. Non saprebbesi come accarezzar con più grazia, e con più passione; e l'annodar delle braccia, l'ondeggiar delle linee, e l'abbandono dolce e soave del corpo di lei, che trova un punto d'appoggio nella forte spalla di Marte, la disposizione di tutte le parti unita alla scienza con cui sono eseguite, presentano un insieme che farà collocare quest'opera fra le più distinte di questo artefice. Nuova e diversa dalla più parte delle accomodature di capelli, delle quali pare cosa gradita allo scultore di ornare il capo delle sue figure graziose di donna, è questa di Venere; e forse è da preferirsi una tale semplicità alle più studiate pettinature, di cui fe' sfoggio il di lui industre scarpello. Per rispondere a questa misera censura che alcuno pur fece mal avvedutamente, basta recarsi dinanzi all'antica e bellissima testa dell'Arianna di Campidoglio, acconciata sì bene con tal volume e ricchezza di capelli, che la scultura moderna non ne offrì forse una simile; e basta gittare un'occhiata alla semplicità con cui Canova acconciò le teste della Pace, della Mansuetudine, della Temperanza, della Beneficenza, della Psiche e varie altre che lungo saria nominare. Che se poi vi s'incontrano le foggie moderne, ciò nasce poichè oggi le donne pongono ogni studio di acconciarsi all'antica; ma nelle indicate opere di scarpello di questo autore, avvi altrettanta eleganza che varietà.

Sculture di gagliardo stile.

Aveva lo scultore Canova compiuti appena i grandi monumenti, e le prime statue che occuparono i primi vent'anni della sua più fresca gioventù, e non oltrepassava il quarantesim'anno, quando volse in pensiere che obbedendo alle circostanze e al piacere de' suoi mecenati, egli non aveva ancor fatto un'opera a suo talento dello stile severo e robusto, che servir potesse agli artisti, e alle scuole per render conto della sua maniera di studio, e di

composizione in tal genere; e tratto finalmente dalla voglia di soddisfare se stesso, conobbe di dover dimostrare solennemente quanto profondi e gravi fosser gli studj da lui fatti in questo stile, e come non solo le grazie guidavano la sua mano accarezzando i molli contorni delle membra voluttuose, ma che sentiva tutta la possa erculea per vibrar vigorosa la mazza sullo scarpello, e far volare le scheggie dei marmi dalle sinuosità risentite dei forti muscoli degli atleti, e dei combattenti.

Motivi per cui piacciono le sculture del genere gentile.

Era già invalsa l'opinione, che questo scultore fosse inarrivabile nelle opere del genere delicato; e accordandosi ad esso la palma di Prassitele, pareva che ad altri si volesse assegnar la corona di Glicone: la quale fallace opinione prese radice da due diverse considerazioni. Primieramente perchè da alcuni impropriamente si diceva che le sue opere di stile gentile e leggiadro fossero le prime a fargli nome, e che nei gran monumenti innalzati a' Pontefici la dolcezza delle virtù di quei santissimi personaggi non dava luogo che a soggetti del genere mansueto, nobile, amabile, affettuoso. Quelli fur visti da tutti, mentre anche allorquando ebbe scolpiti altri lavori di più gagliardo genere, dei quali ci faremo ora a parlare, questi non furono veduti che da pochi, meno i Pugillatori che vennero collocati col Perseo nel museo Vaticano. Ma generalmente non può essere conosciuto abbastanza il suo Teseo col Centauro, che manca ancora degli ultimi tocchi, il suo Ajace, e l'Ettore che attendono dalla mano maestra le più preziose finezze dell' arte: del suo Cavallo colossale non esiste che un gesso, e aspetta ancora l' opera di fusione; e l' Ercole e Lica, benchè finiti, stanno in un recinto con altri oggetti preziosi, abbellito dalle cure del ricchissimo suo posseditore; santuario finora chiuso alla pubblica vista, e persino inabitato dallo stesso proprietario. In secondo luogo le opere del genere leggiadro parlando all' immaginazione ed al cuore, e solleticando con nuova soavità i sensi dei riguardanti, piacquero assai più generalmente; e quel grazioso aspetto di novità ch' egli seppe dare a quei marmi fece sulle prime maggiormente parlar dell' artista. Fuor delle perfezioni che agli occhi nostri trasmise fra le antiche opere di greci scarpelli la divina Venere Medicea, poche altre sculture di quel genere altrettanto perfette giunsero a dilettare i nostri sensi, avidi sempre della più squisita bellezza; cosicchè dolcissime sensazioni e indelebili destarono i marmi moderni di Canova col sorvolar gentile della fresca Ebe, lo slanciarsi e il carolar delle Ninfe, gl'innocenti baci di Psiche, gli annodamenti delle vezzose Grazie, e tutti quei movimenti voluttuosi ch' espressi dallo scarpello così felicemente piacquero e sorpresero con tal incanto maraviglioso, che fecero salire l'artefice al più alto grado di fama. La maggior parte degli uomini applaude assai più ciò che intende, che ciò che non può in tutta la sua estensione assaporare. Gli antichi che vedevano ogni giorno i nudi gladiatori esercitarsi nell' arena, avevano

anche imparato a distinguere il bello delle forme più risentite e virili, e l'azione delle più vigorose muscolature. Ma in queste nostre età simili oggetti non sono visti che di rado dai cultori delle arti, e gli uomini stessi non adoprati in quelle ginnastiche esercitazioni non hanno abbastanza sviluppate quelle conformazioni di parti, che ricevevano una particolar impressione e figura dalla forza o dall' agilità; cosicchè oltre l' uso del vedere simili oggetti, che manca affatto al tempo presente, mancano ancora gli oggetti medesimi; e quindi lo scultore è costretto a supplire con maggiori sforzi dell'ideale in soccorso d'una natura, la quale non può più presentargli gli stessi risentiti modelli. Da questo legittimamente deriva, che le statue le quali presentano figure erculee, gladiatori, e simili soggetti si applaudono da chi ha fatto gli studj che a pochissimi sono riservati; e gli altri le giudicano senza bastevole fondamento, o per semplice convenzione, riportandosi alle altrui opinioni piuttosto che al proprio senso; e diventa per la più parte questo genere un oggetto di vera difficoltà, che si rispetta assai più di quel che si ami. Ma al contrario un' età come la nostra affievolita e molle ha imparato a giudicare delle opere delicate, e gli oggetti che inspirano la voluttà toccano una corda che ha sempre oscillato, e non cessò mai di apportare immensa dilettazione. La stessa Ebe, e la Ninfa giacente commoveranno e daranno più piacere alla moltitudine, non diremo soltanto a fronte dell'Ercole, o dei Gladiatori, ma ancora in paragone della Concordia sedente, o della Musa Citareda, sebbene potrebbe darsi che l' arte assegnasse un posto d' onore più eminente alle seconde, che alle prime. E non bisogna di ciò far querela, poichè i putti dell'Albano arrestano più facilmente gli sguardi della moltitudine, che non il giudizio di Michelangelo. Il torto sarebbe, in tanta disparità di soggetti, di chi volesse instituire un confronto, come se si credesse poter paragonare la Psiche col Teseo. Aggiungasi a tutto ciò, che anche presso la severa, e maestra antichità, quantunque avezza ad apprezzar più di noi, e a vedere denudati agili fianchi, nervose braccia e forti spalle d'atleti in movimento, e sebbene accostumata a celebrare i famosi imitatori di quelle bellezze; pur nondimeno i lavori i quali vennero più applauditi, le statue per le quali salirono in maggior fama gli artisti, furono poi finalmente la Venere di Gnido, e il Cupido ed il Fauno di Prassitele. E giova daltronde ricordare in proposito delle opere le quali stabilirono la fama di Canova, che la prima che meritamente gli procacciò qualche nome, fu il gruppo del Teseo di genere abbastanza robusto, e che immediatamente lavorò nei monumenti dei Pontefici di stile serio, e scolpì i Leoni ove ben altro che dolcezza e voluttà di forme, e carnosa pastosità di morbida cute si raffigura. Dalle quali cose esposte fin qui chiaramente ci sembra poter dedurre, che senza esaminare l'estensione di tutte le opere di questo artista, non si possono preferire quelle dello stile

tenero e grazioso a quelle di gagliarda espressione, e che o non conobbe, o dimenticò le ultime chi si abbandonò all' attraente novità delle prime; cosicchè un tal supposto cessò necessariamente d' esistere dal giorno che si vide il suo gruppo d' Ercole, lavoro il più ardito che siasi mai scolpito; il che meglio per gli esami e i confronti si potrà andar conoscendo.

Statue dei Pugillatori.

I due Pugillatori vennero dall'artista scolpiti con tutte quelle avvedutezze che rendevano il soggetto il più strettamente conforme alla narrazion dello storico; e conseguentemente quel genere d' ideale il quale era proprio dei numi, e degli eroi doveva modificarsi nel rappresentare uomini di forza e agilità straordinaria, il cui merito soltanto dal risentito vigore dei muscoli doveva far conoscere il carattere a loro particolare. È qui da avvertirsi, che nella maggior parte delle statue degli atleti pervenuteci dagli antichi si rilevano molto più le forme naturali, che le ideali: anzi non mancano scrittori che avvertono, essere stati obbligati gli artisti ad attenersi perfino alle figure dei combattenti rappresentati. La veemenza dunque della bile, ogni contrazione la più gagliarda, e persino un certo sentimento di brutalità doveva manifestarsi per servire alla storia, senza irritare con troppa bassezza d' espressione l' occhio dell' osservatore. Nessuno dei moderni, dopo i buoni scultori del cinquecento, aveva mai tentato opere di questo genere; ed egli appunto si prefisse ciò che non osavasi da alcuno precisamente, facendo oggetto del suo studio il superare una tanta difficoltà senza che fossero in alcun modo imitate le antiche produzioni del gladiatore, dell' Ercole, della lotta, del torso di Belvedere, e servendosi unicamente delle opere dell' antichità come fa l'ape dei fiori nella configurazione del favo e del miele. Le due figure formano come un gruppo per l'azione in cui sono rappresentate, appunto nella guisa che veggonsi nella nostra tavola XXXVI, ove l'una contro l'altra stanno disegnate, ed esattamente per quanto la natura del soggetto comporta; quella di Creugante viene per la sua maggior nobiltà preferita, essendo stato assai meno brutale del suo avversario Damosseno. Gli atteggiamenti esprimono per se medesimi il fatto e presentano una composizione tutta nuova e ripiena di grandissime difficoltà che parvero espressamente ricercate dall' artista per superarle. Il passo di Pausania medesimo rende tutta la ragion dell'azione, come ognuno facilmente può da se stesso rilevare (1).

(1) Una simile sentenza ho veduto io essere data dagli Argivi a favore di Creugante da Durazzo, giuocatore alla pugna; percioc-chè gli diedero la corona de' giuochi nemei, poichè fu morto, per avere Damosseno siracusano suo avversario rotto i patti, che avevano fatto fra loro. Perciocchè già ne veniva la sera della giornata che combattevano, quando fecero alla presenza di tutti questo patto insieme, che ciascuno

Una grandissima difficoltà incontrò l'artista nell'atteggiamento del Damosseno: la concentrazion della forza, il ritirare del braccio, l'inarcamento della vita, l'avvanzar della testa per iscagliare con veemenza un colpo nel fianco al nemico, non d'altro armata la mano che del puro irrigidimento dei tendini, era certamente cosa nuovissima, e difficilissima; e il dare a tutti i muscoli, quella specie di contrazione, conservandone il largo e vero carattere, e il far ondeggiare quelle linee con quella grazia che non deve mai essere separata dalle opere dello stile anche il più severo, costò all'artefice il più arduo e difficil lavoro. Nullameno fu tentato lo scultore più volte di rifare queste due statue per condurne a maggior perfezione e corrispondenza alcune parti nel giro dei torsi e nelle attaccature dei fianchi, sebbene a dir vero poco rimanga a desiderarsi, e nulla ottener si potrebbe di più perfetto di quelle estremità, che viste separatamente in modello vennero credute spesso esser tolte da greci frammenti; per la qual cosa sono e saranno sempre norma ed insegnamento ai presenti non meno che ai futuri artisti, giacchè le loro bellezze non derivano da prevenzione, da precaria smania d'innovazione o di bizzarrìa come a' tempi del Bernini, dell'Algardi, e del Mocchi, ma della più dotta, e diligente scelta sulla natura, e sulle antichità.

Nella tavola XLII abbiamo dato in più gran dimensione la testa del Creugante, affine di dar meglio a conoscere per la via di confronti anche con quella dell'antico Gladiator combattente, in qual modo fu presa ad imitare con profonda e vera espressione la natura dal moderno artista, penetrato dalla descrizione dello storico che fa raccapricciare all'insistente resistenza di quei combattenti.

Ciò che scrisse intorno l'una di queste statue lo stesso autore, allorchè ne mandò il modello all'Accademia di Venezia, previene la censura fatta alla

di loro si lasciasse percuotere dall'altro in qual parte volesse. A quel tempo non usavano ancora in queste così fatte contese di tenere la correggia appuntata alla giuntura che le braccia fanno con amendue le mani, ma combattevano con le meliche, legandole sotto la palma della mano, talmente che le dita rimanevano loro scoperte. Erano queste meliche correggie fatte di pelle di bue cruda, sottili, annodate insieme ad un certo modo antico. Allora dunque Creugante diede a Damosseno una percossa in testa. Ed egli comandò a Creugante, che tenesse ben alta la mano, così tenendola levata, egli il percosse con le dita intirizzate così fattamente in un fianco, che sì per la durezza ed acutezza dell'unghie, come per la gran forza che mise in percuoterlo, gli cacciò dentro la mano, con la quale straziandogli le interiora gliele trasse di corpo: onde Creugante subito espirò l'anima. Gli Argivi veduto che Damosseno aveva passato le convenzioni fatte fra loro, come colui che non con una percossa sola, ma con molte aveva morto il suo avversario, il mandarono in bando, ed a Creugante, benchè morto, diedero l'onore della vittoria, e gli fecero una statua in Argo, che al mio tempo ancora era posta nel tempio di Giove Licio.

Pausania nell'Arcadia. Versione del Bonaccioli pag. 346.

statua medesima dal critico che indubitatamente di questa parlò senz' averla mai vista, allorquando scrisse, che *Creugante che conserva nella mano sinistra il cesto di cui facevano uso i gladiatori, sembra essere piuttosto l'aggressore, che il paziente*. La falsità dell'asserzione che questo pugillatore abbia armate le mani, chiaramente si riconosce dalle poche parole con cui lo scultore stesso rese conto della propria intenzione sopra la mossa del medesimo.» Questo pugillatore in segno di aver dato il suo colpo, ha già deposte » a piedi le *Meliche*, delle quali restarono ancora armate le mani dell' av- » versario Damosseno, che sta in atto di rispondergli la convenuta percos- » sa. L' attitudine in cui si presenta, terminata appena la sua zuffa, fu da » me scelta per dinotare esser questi un atleta; cui d'altra parte non sareb- » be stato verosimile che rimanesse tranquillo e indifferente al momento di » venir assalito dal suo competitore: mentre tuttochè sappia di dover soste- » nere senza contrasto il colpo stabilito, la natura per se stessa non lascia » di suggerirgli non sò qual serramento di mani, e certa posizione di appa- » rente difesa. Tal posizione fu creduta anche da me favorevole per le linee » generali del nudo, e così di piè fermo e sicuro, di braccio alzato, di fian- » co esposto e teso risvegliò, a mio credere, e favorì nel tempo stesso il bar- » baro colpo al nemico, il quale non avrebbe avuto verun campo d'eseguirlo, » se colui si fosse presentato in un' attitudine più molle, ed oziosa.«

Queste poche parole vennero accompagnate colla lettera che lo scultore diresse all' accademia di Venezia, nell' inviarle un gesso di questa statua (1).

(1) *Copia di lettera scritta dallo scultore Canova all' accademia di Venezia*. Era da gran tempo ch'io desiderava offerire alcun saggio de' miei studj a codesta spettabile accademia di belle arti, in contrasegno della sincera stima, e figliale riconoscenza che le professo per avermi somministrato li primi elementi dell' arte, e con atto di sua predilezione creato membro dagli anni miei più giovanili. A tal giusto mio desiderio non potei dare più sollecito compimento, occupato come fui parecchi anni in opere, le quali non mi lasciarono loco ad eseguire a mio genio qualche lavoro di carattere robusto. Avendo pertanto in questi ultimi anni avuto alcun agio di soddisfare in parte a questa mia volontà, ho il piacere di presentare a codesta spettabile società il presente gesso della statua d' un mio pugillatore poc'anzi finita, giacchè costà non si era per anco veduta alcuna mia opera di simile carattere: gesso che appunto per questo può forse avere maggior convenienza di venire situato in un' accademia. Amerei dunque che mi onorassero sopra di esso del loro ingenuo sentimento, per assicurarmi se la via da me tenuta nell' intendere la verità sappia meritarsi la loro approvazione. Con sì lusinghevole idea ch' è appunto l' unica nel cammin della gloria, a cui tendono le nostre fatiche, pieno di profondo rispetto, gratitudine, e considerazione mi protesto.

Roma, primo maggio 1802.

Antonio Canova.

Molto più di ideale e di risentito l'artista si propose ed ottenne nel gruppo dell'Ercole che scaglia Lica nel mare. Questa composizione è interamente tratta dalla fantasia dell'artista, e invano vi si cerca il patetico, giacchè egli si propose l'azione tragica la più orribile, e la più spaventosa. L'infelice giovane non può opporre schermo o difesa d'alcuna sorte, invano si attiene all'altare, che già il furibondo domatore dei mostri lo ha preso per un piede e per i capegli, e sordo alle grida del dolor più mortale, e dello spavento, lo strappa da ogni ritegno e lo precipita inesoratamente. Chi conosce le arti non avrà di mestieri che lo storico lo conduca a riflettere sull'immensa difficoltà di esprimere il Lica in quell'atteggiamento, nel quale nessun modello potendo prestarsi, è forza all'artista indovinarlo o coglierlo in un batter d'occhio, piuttosto che imitar la natura. Non ostante gli artisti più dotti e i più scrupolosi anatomici trovarono il Lica giustissimo. Se fosse dicevole a questo nostro lavoro il riportare tutti i passi dello scrittore che poeticamente ha illustrati questi marmi, troppo frequente la nostra narrazione sarebbe interrotta dai versi dell' Ab. Missirini (1). L'Eroe che presenta coll'erculea forza anche l'enorme massa del corpo colossale, fa rimarcare la piccolezza e la esilità dell'infelice mortale al proprio confronto; e le parti che sono destinate ad esercitare lo slancio con veemenza, vale a dire le braccia, le spalle ed il petto hanno tutti i muscoli nella più viva azione e si sviluppano nella maggiore ampiezza, dalla qual azione gagliarda degli arti superiori ne viene che i reni ed il ventre appariscano più rientrati, di quello che non sarebbero se il colosso fosse rappresentato in istato di riposo; cosicchè non può cercarsi, per giudicarne le forme, il canone dell'arte nell'Ercole farnese, che poggia tranquillamente sulla clava nodosa, e le cui membra senz'alcuna risentita tensione prendono un atteggiamento di riposo. La tavola XXXVII serve a dimostrarci l'azione di questa maravigliosa figura, che comprende chi la riguarda di terrore e di ammirazione, benchè sia trattata dallo scarpello che alcuni credevano limitato a tornire il collo e le braccia delle veneri e delle grazie con tanta morbidezza e soavità. Con finissimo accorgimento lo scultore diede una lieve indicazione della camicia avvelenata, cosicchè a prima vista e in distanza sfugge a taluno quel velame leggiero che parte soltanto del torso

Gruppo colossale d'Ercole e Lica.

(1)

Occulto tossico d'incesa clamide
Le membra atletiche arde, e dilania:
Ignaro dono e credulo
Di femminile insania!
Come sul vertice d'Oeta ombrifero
Volve le torbide setose ciglia!
Già Lica investe e afferralo
Ai piedi, e l'accapiglia;
E qual pieghevole ramo di frassino
A lungo ei l'agita, e lo bilancia,
E ne' marosi Euboici
Precipite lo slancia.

Componimento V.

gli adombra, come appunto si vide con pari magistero ciò essersi fatto da antichi intagliatori di gemme, che di velo appena percettibile segnarono alcune figure, quasi come se un cenno convenzionale soltanto di pura indicazione, più che realmente un vestimento si fossero proposti di scolpire; linguaggio di cui le arti giovaronsi spesso; e ben digiuno dell' espressione, che notasi in quantità di antichi monumenti, è colui che singolarmente nella scultura vuol di tutto trovar minuta ragione, e di numero, e di quantità, di rilievo, di movimento fa debito all'artista; mentre le accessorie minunzie accenna di volo, e l'opera tutta ripone, e affina l'ingegno sul principale soggetto dei profondi suoi studj. Nel nostro caso la camicia non è che un mero accessorio, di cui si figura un sol lembo come disfatta già, e in certo modo immedesimata nella carne, o come dice Soffocle incollata sulla pelle.

Un altro gruppo colossale stà presso ad essere ultimato cogli estremi tocchi dello scarpello maestro, che presentiamo nella tav. XXXVIII. È raffigurato in questo marmo Teseo che atterra un Centauro; e parve l' autore aver piena la mente, quando ne concepì l'idea, de'bei marmi del tempio di Teseo, e delle metope del Partenone, allora pubblicate soltanto nell'opera di Stuard, ed ora transferite nel Museo britannico; e certamente se si dovesse decidere all'aspetto dell'opera quale degli stili degli antichi maestri egli si proponesse a modello, per quanto abbiam di certezza nelle sculture che ci rimangono degli aurei sublimi tempi, converrebbe concludere che lo scultore moderno aveva in ciò presa a modello la maestosa semplicità, e la naturalezza delle opere di Fidia, colle quali egli ebbe sempre una somma conformità di genio. Stà l'Eroe premendo col ginocchio l'atterrato Centauro cui non manca più che l' ultimo colpo per esalare l'estremo respiro, e la destra possente, alzando la clava, non lascia alcun dubbio sulla sorte dell'infelice. Avvedimento che l' artefice ebbe sempre allorchè si trattò dei Numi, o degli Eroi, la sorte dei quali non può esser in forse come quella degli uomini, o dei numi stessi, se combattessero del pari con altri Numi: poichè appena Ercole afferra Lica, o Teseo si azzuffa col Centauro, la sorte degli uomini o dei mostri è decisa, nè può mai esservi l' esitanza che ha tutto il luogo fra i Pugillatori; poichè Damosseno in atto di voler colpire Creugante, lascia incerto lo spettatore per un' azione atroce che non è ancor consumata e manifesta.

Gruppo di Teseo col Centauro.

La nobiltà della figura del Teseo spira da tutte le ben proporzionate ed agili sue membra maestosamente vigorose e marziali, ma non di pondo erculeo; così la scelta delle estremità, e della testa sono del più grandioso e più elevato genere di bellezza. Lo sforzo che indarno fa il Centauro per raddrizzarsi è di una tale naturalezza e difficoltà ad un tempo, che non può averlo lo scultore espresso nel marmo senza una serie di ripetuti studj sulla natura, poichè non presentano le antiche arti tali modelli da somministrare alla

pratica i mezzi onde cogliere con simile perfezione quello sforzo e quella contrazione di muscoli e di tendini tanto espressiva e sì vera. Tutta la estrema forza è portata dall'ugne delle gambe di dietro che affrontano invano il terreno, e quelle davanti non sono più in istato di poter rialzarsi. La testa del Centauro è un modello di bellezze in quel genere; poichè esprimendo l'estremo dolore e l'angoscia e la bile, si scosta lo scultore da tutte le traccie di quella nobiltà e sublimità che sarebbe qui fuori di luogo, attenendosi al carattere piuttosto de' fauni e dei satiri più proprio ai Lapiti e ai Centauri come lo esprimono anche le metope del Partenone: e ideando un quasi nuovo genere di testa, evitò di cadere nello sconcio, com' era pur facile, presentando ad un tempo un modello della più viva espressione. Meglio sviluppato ciò che da noi si espone sarà dando un' occhiata alla testa del Laocoonte moriente, e del Centauro atterrato, che presentiamo in più gran dimensione alla tav. XLI.

Altre due statue semicolossali stanno ancora nell'officina dell' artista, e non sono certamente del genere delicato: Ettore e Ajace minacciosi sul punto d'assalirsi col ferro, quando vennero divisi dagli araldi. Presenta il figlio di Priamo un aspetto altamente nobile e vigoroso, del carattere che appunto conviensi ad eroe di alto lignaggio e di grandissima forza ad un tempo, e perciò somigliante alla figura di un Marte. Nella gravità dell' aspetto, e nel volgere della testa disvelasi il generoso sdegno, e par che fermo attenda dall'avversario il primo colpo per difendersi con quell' intrepida calma, ch' è il segno più sicuro del coraggio, e vibrargli in risposta il colpo mortale. La ben disposta persona, le unite membra, la clamide principesca, e il ricco elmo dimostrano in tutto il nobil guerriero, il *galeato Ettore* come lo chiama Omero, il più valoroso de' Principi Trojani. Vedasi la tavola XXXVI. All' incontro di lui il più forte de' greci combattenti (se si eccettui Achille) il prode Ajace snuda il ferro con atto di più decisa minaccia, e dal concetto dello scultore ad evidenza apparisce il furore da cui nella battaglia questo impetuoso guerriero era animato. Crudo, bestiale, furioso come il descrivono Sofocle, mostrasi Ajace all'aspetto, sebbene non abbia ancor tratta dal fodero l'arma, e mirabile effetto produce quell' ondeggiar delle linee che non marmo nè statua, ma vero uomo di carnose, e flessibili membra esser pare, espresse però con maggiori squadrature e più ampiezza di forme, che quelle del suo competitore. Queste due figure si possono dir fatte per istudio o modello del genere grave e gagliardo, al quale và unita tutta la nobiltà di stile e di forme come conviensi a personaggi di altissima e generosa stirpe.

Statua colossale d'Ajace.

La serie di questi lavori, le cui bellezze a parte a parte non è dato di andare con minutezza maggior descrivendo, colloca a buon dritto l' artista nel vasto campo della scultura come sommo maestro, senza bisogno che per

rilevare il suo merito più principalmente venga a restringersi il confine a un sol genere, che sarebbe ben contenta d' attribuirgli esclusivamente la gelosia de' suoi emuli di mestiere, riservando così qualche palma non colta ai loro nobilissimi aspiri.

Noi non abbiamo di tutte le opere parlato che escirono dalle sue mani, e non era il ciò fare nostro scopo. Non abbiamo descritto, nè fatto memoria del gran monumento posto nella chiesa di s. Croce a Vittorio Alfieri, ov' è quella semicolossale bella figura dell' Italia dolente, la quale come scrisse il poeta:

Con bassa fronte, tanto lume spento
Piange, e ben piangerà cent' anni e cento.

Non abbiamo fatto parola dell'altro che al cav. veneto Emo per ordine del senato veneziano fu scolpito e posto nell' arsenale, a memoria del quale fu coniata una medaglia d'oro; e non abbiamo dato la bella serie di memorie sepolcrali che appartengono a'bassi-rilievi, dei quali non s'è ancora tenuto discorso, ma che per la grandiosità dello stile devono comprendersi fra'monumenti. Ma una delle più grandi opere di questo autore fu quella eretta alla memoria della principessa Cristina arciduchessa d' Austria, composta di nove figure di grandezza naturale, e di diverse età, oltre un lione, e una medaglia col ritratto della medesima. Questo monumento venne collocato in Vienna nella chiesa degli Agostiniani, e da noi è prodotto alla tav. XXXIV, presentandone però una porzione se non la più bella, certamente la più commovente in maggior dimensione all'altra tav. XXXIX.

Deposito di Maria Cristina.

L' idea di questo deposito nacque allo scultore allorquando una società di amatori di belle arti in Venezia andava riunendo i mezzi per innalzare a Tiziano una memoria degna di quel gran nome, il quale su poca pietra scolpito stà presso che inonorato e sfuggevole alla vista di tutti nella chiesa di s. Maria de' Frari. Esistono infatti e il bozzetto in terra cotta e un disegno di questo monumento progettato a Tiziano, e una stampa del programma di sottoscrizione, dalla quale egualmente confermasi la sua prima intenzione. Le modificazioni non sono che nelle parti prese separatamente, e l' insieme è lo stesso. In luogo del ritratto dell' arciduchessa vedesi la barbata effigie del principe della pittura veneziana, e in luogo della virtù colle fanciulle e della beneficenza col cieco, veggonsi le arti muovere processionalmente all'interno della piramide (1). Le circostanze avendo cangiato, e specialmente

(1) Agli amatori delle belle arti.

I nomi di Tiziano e di Canova hanno diritto di eccitare entusiasmo in ognuno, che non sia del tutto insensibile alle vive impressioni del bello. Questo pensiero incoraggiò una società di amatori delle belle arti a formare il progetto d' una impresa, che quanto è nobile e grande in se, potrà servire altrettanto di non equivoco

essendo mancato ai vivi il principal promotore di questa intrapresa il cavalier Zulian, rimase ineseguita l'idea di tal monumento, e fu converso il pensiero ad onorare l'egregia Principessa, in vece dell'esimio pittore.

Con incredibile felicità lo scultore ha adattato questa sua idea al soggetto che attualmente presenta, sebbene non possa negarsi che anche il primo pensiere, non condotto ad effetto, non fosse egualmente poetico e felice. Questo monumento è interamente nuovo per la sua invenzione; e dopo di aver eseguiti i grandissimi e celebrati monumenti a' Pontefici, egli presentò in questa grandiosa e nobile idea il vero genere di ben inventare, comporre, ed eseguire, e superò se medesimo, e tutte le altre opere che si erano precedentemente vedute in Italia, e fuori. La forma grave della piramide, e la severa sua architettura si adattano maravigliosamente a servire di fondo ai quattro gruppi che l'artista vi dispose con sommo gusto ed espressione, i soggetti dei quali furono prescritti e determinati dal Principe Alberto. Tutto spira una dolce mestizia, fuor che nell'alto, ove la felicità movendo verso il cielo par

testimonio ai tempi futuri dell'amor che regnò in questo secolo per le belle arti in Italia, dell'incoraggiamento che ottennero, e del pregio in cui s'ebbero que' genj privilegiati che le portarono ai sommi gradi della perfezione. Erigere a Tiziano un mausoleo scolpito da Canova, ecco l'impresa, a cui la sopradetta società invita a concorrere gli amatori appassionati delle arti imitatrici della natura. Le ceneri di quel sommo pittore, splendor della scuola veneziana, giacciono da due secoli neglette in un umile sepolcro che quasi sfugge alla ricerca nella chiesa dei Minori Conventuali di Venezia. Le spoglie di sì grand' uomo è giusto che siano una volta rivendicate da questo obblivioso abbandono; e noi possiam chiamarsi avventurati che sì lodevole zelo si desti in un tempo, in cui l'Italia fa pompa di uno scultore che dell'arte sua ricorda i prodigj ammirati della Grecia. Tiziano non meritava di essere scolpito che da un Canova. Sembra che la natura zelante della gloria del suolo veneto abbia voluto riservare ad un figlio della stessa madre il vanto di erigergli un monumento, compiacendosi per tal maniera di far passare alla più tarda posterità innestati due nomi, a cui diede comune la patria, e quel ch'è più nelle loro arti comune l'eccellenza.

Abbracciato dal sig. Canova con trasporto di giubilo l'invito che gli venne fatto da questa società di accingersi a sì onorevole lavoro, non tardò molto a inviarle a Venezia il modello, ch'egli immaginò di eseguire. Noi non ne daremo che un lieve sbozzo indicando soltanto le parti che lo compongono, onde soddisfare in qualche guisa al desiderio di quelli, cui la distanza toglie il mezzo di ammirarlo dappresso. Consiste esso in una gran piramide sepolcrale, con porta aperta nel mezzo a cui si ascende per tre gradini; sull'ultimo de' quali dal lato sinistro in atto di entrare nel sepolcro stassi pittura ricoperta da un velo che lascia immaginar l'inesprimibile dolore; le sta a fianco un Genio che porta i di lei simboli, e dietro ad essa in tristo atteggiamento vanno seguendola le altre due arti sorelle, scultura sul secondo gradino, architettura sul primo, e questa a quella appoggiata; i loro simboli giacciono sparsi sui gradini. Dal canto destro della porta havvi sdrajato un leone

che rechi in trionfo l'immagine dell'Arciduchessa, e lasci ai mortali le lagrime e il dolore nella bassa terra. Triste il genio riposa sullo sdrajato leone; tristi le pie donne recano nella tomba le ceneri al chiaror delle faci mortuarie, e le spargon di fiori; e dolenti le seguono gli infelici cui nelle miserie dell'umana vita la pietosa mano di lei recava dolce conforto di generosa beneficenza. Tutte le età, tutti i sessi, il nudo, i panneggiamenti, tutto ha risalto in un modo singolare; e lo scultore riunì tal varietà di soggetti, che l'arte ebbe lungo a spaziare mirabilmente servendosi d' ogni mezzo per giugnere al suo scopo, e commovere, e interessare, e piacere persino agli indifferenti.

Il gruppo del cieco che stà sul davanti sui primi gradini del mausoleo è un modello di bellezze affatto nuove, che nelle arti antiche non trovò certamente il suo tipo; e il rappresentare un cieco, vecchio, e povero con tanta verità congiunta a tutta quella nobiltà che non lo toglie dallo stato della miseria, e rispetta ad un tempo i precetti di Lessing che prescrivono il rigore

lagrimante che simboleggia la scuola veneziana. Sopra la porta in un medaglione sostenuto da due genj della Fama in basso rilievo vedesi scolpito il ritratto di Tiziano. La grandezza e la semplicità dell'invenzione, primarj caratteri del bello, appariscono anco dai pochi tratti che abbiamo accennato. L'eccellenza poi dell'esecuzione può agevolmente immaginarsi dalle persone di gusto, senza che ci prendiamo la cura di farne l'encomio. Non ha mestieri della nostra voce chi nei monumenti di due Pontefici ha scolpiti in marmo i suoi proprj elogi. Questo pomposo mausoleo dovrà erigersi nella medesima chiesa de' minori Conventuali di Venezia, ove ora inonorate posano le ceneri di Tiziano.

La società crederebbe di recar onta alla splendida liberalità dei protettori e degli amatori delle belle arti, se invitandoli a concorrere per l'esecuzione di questo progetto, non giudicasse preferibile a qualunque incitamento il solo accennar ad essi l'opera così onorevole e magnifica. Le basterà dunque di far noto che per lasciar aperto a molti l'adito di gustar la nobile compiacenza di aver contribuito a questa impresa, ha determinato che settanta esser debbano gli associati, i quali esborseranno 100 zecchini per cadauno, pagabili in due rate, la prima dentro del mese di aprile 1794, l'altra dentro il mese di aprile 1795. Il denaro dovrà depositarsi presso il sig. Petronio Buratti rappresentante la dita Antonio di Benedetto Buratti di Venezia, a cui s'indirizzeranno i nomi di quelli che vorrano entrar nell'associazione, e dal quale verrà opportunamente esborsata la detta somma nelle occorrenti spese al sig. Antonio Selva architetto, previe le ricevute, che saranno da lui medesimo custodite. E perchè rimanga presso ai sigg. associati una gradevole memoria della loro generosità nell'aver contribuito all'erezione di un monumento che decorerà l'Italia, e l'età nostra, farà la società suddetta incidere da uno de' migliori artisti italiani il disegno di questo mausoleo; della quale incisione impresse che ne saranno copie 140 soltanto da distribuirsi due a cadauno de' sigg. associati, sarà spezzato il rame, e dato in deposito al sopraddetto sig. Buratti. Non dubita la società, che la pubblicazione di questo prospetto non sia per risvegliare un impaziente ed attivo desiderio di veder sollecitamente eseguita quest'opera, che sarà un doppio monumento della perfezione delle belle arti.

d'ogni convenienza nelle arti, fu opera di altissimo merito allo scultore. La modestia, la verecondia, il dolore che esprimono le donne, e quella specie di doglia d'imitazione che è sì propria de' fanciulli, e si esterna cogli atti più composti e devoti, vedesi così gentilmente espressa in questa procession sepolcrale, che da ogni membro, e persin da ogni piega naturale, disciolta, e cadente vedesi la lentezza melanconica dei movimenti, e quel cospirare d'ogni parte e d'ogni accessorio all'effetto generale. Anche l'autore volle a parte del monumento far incidere in più gran dimensione il gruppo del cieco, siccome abbiam fatto nelle nostre tavole. Forse gli artisti soltanto conosceranno l'immensa difficoltà di dare in questo deposito un insieme, un'unità a tante figure disparate, dove l'architettura non chiama in ajuto le figure, ma le figure concorrono a formare un tutto coll'architettura.

Questo grande apparato di figure che hanno per fondo del quadro una gran fronte della piramide, essendo di tutto tondo, lasciano all'osservatore la scelta di riguardarle dal punto di vista che egli crede più convenirgli o per il giro della luce, o per la propria curiosità, o sciegliendo anche a tal effetto una face qualunque per spiare ogni bellezza ed ogni artifizio dello scultore, come suol farsi da chi tutto scoprir voglia il merito o il difetto d'un opera di rilievo.

In generale può ritenersi, che sia debito dello scultore il comporre le sue figure di tutto tondo, acciò il più aggradevolmente che si possa debbano esser viste da ogni lato; la qual cosa non fu dagli antichi tenuta in cura tanto quanto da quei sommi maestri sarebbesi dovuto, e in ispecie ciò osservasi nelle statue panneggiate le quali sovente non avevano che un solo aspetto e non erano fatte per vedersi di dietro Canova in ciò pose cura infinita, e la pose a tal segno che non solo le figure isolate del Paride, della Pace, della Tersicore, della Polinnia, della Venere, e presso che tutte le altre sono state studiate per rappresentare da ogni lato aggradevolmente; ma persino le figure di questo monumento. Le quali sebbene appariscano in lontano addossate al fondo, e non sembrasse necessario il condurle con questo sagacissimo avvertimento, nullameno sono studiate di tal maniera, che girando l'osservatore per ogni verso, e per entro al monumento medesimo possono riguardarsi di profilo, di fronte, e persino da tergo colla medesima soddisfazione (1).

Tutti i monumenti sepolcrali dopo il risorgimento dell'arte in Italia, differiscono sommamente da questo, la cui invenzione grandiosa e ingegnosissima è tanto propria del soggetto, come rispettivamente lo è l'altra che lo scultore diede soltanto in modello per l'ammiraglio Nelson. Nel cinquecento fu

(1) Una descrizione esattissima di questo monumento fu pubblicata in Roma in un volumetto, e illustrata con molte erudite osservazioni dal sig. *Van de Vivere* nel 1805.

posto in Napoli a Pietro di Toledo il mausoleo isolato, ch' è una delle più belle opere della scultura di quei tempi, lavorato da Marliano Nola; siccome fu anche ideato per esser posto isolatamente dal Bonarotti il deposito di Giulio II. Ma nessuno di questi fu immaginato e composto con altrettanta semplicità e maestà, esprimendo le allusioni ed i fatti così chiaramente ed elevatamente, senza sussidio di idee astratte, e difficili allegorie. Il condurre ad effetto un tale progetto che per sua mera soddisfazione fu dallo scultore ideato, sarebbe stato un vero trionfo per le arti moderne, tramandando di là dal continente un grande argomento per provare come ad attenuare il merito delle arti in Italia non valsero le maggiori avversità del tempo e della fortuna. La greca eleganza unita colla romana magnificenza non potevano inventare una mole più maestosa e più conveniente all' oggetto. Sopra un gran zoccolo quadrato s' innalza un edifizio rotondo a guisa di basamento di gran massi costruito, coronato come gli antichi edificj di una specie di merlatura formata di antefisse. Elevasi su di questo parimente in forma circolare la parte più interna del monumento, ornata tutt' all' intorno da festoni di lauri e di fiori, per cui lasciando nuda e scoperta la parte maggiore, l'occhio riposasi con tutta la maestà. Sul giro di questa parte superiore sono disposti tanti rostrati corpi di navigli che sorreggono un sarcofago immenso, coronato di maschere, e di antefisse: il coperchio è scolpito nel suo contorno sulla grossezza della pietra a stiacciato rilievo con tridenti, e delfini, tutte decorazioni espressive della potenza marittima. Quattro bassi-rilievi ornano le fronti del sarcofago; nel primo è rappresentata l' Inghilterra la quale con le due altre provincie viene al porto per ricevere dalla nave il cadavere; nell' opposto Minerva, Nettuno e Marte consegnano all' Inghilterra il bambino Nelson. Nell' uno dei lati è l' Eroe coronato dalla Vittoria, nell' altro la iscrizione del Parlamento. Sul giro del primo masso stanno sedenti quattro figure colossali in tutto rilievo, che figurano le quattro parti del mondo, sotto le quali quattro lapidi son destinate a contrassegnare le rispettive vittorie. Gli angoli del gran zoccolo quadrato, su cui poggia tutta la macchina, sono occupati a sostenere quattro gran candelabri, che vi si adattano mirabilmente per la forma triangolare della lor parte inferiore a guisa d' ara o di tripode. Dalla mente inesauribile e dal genio inventivo di questo scultore escirono con molta varietà di concetto moltissimi monumenti sepolcrali, uno più felice dell' altro. Ma per simili composizioni ove è dato a fertile ingegno di spaziare in grandiosi e ben intesi concepimenti, è anche necessaria una lauta fortuna per poter condurli ad effetto; e qualora circoscritti siano i mezzi, e vogliasi nondimeno soddisfare a questo pio e nobile desiderio, difficilmente è permesso di poter scostarsi da certe forme semplici e gentili, le quali sono le più proprie, introducendo una sola figura in basso-rilievo, e un' urna appena o una

Invenzione di deposito per l' ammiraglio Nelson.

effigie per esprimere l'affetto dei superstiti verso la memoria dei trapassati; a meno che per variare non espongasi a cadere nello strano. Infatti moltissimi cenotafii con dolce semplicità furono da lui così composti e scolpiti, non tanto per servire alla rimembranza d'oggetti sacri al suo cuore come i congiunti o gli amici, quanto per aderire a chi nel confine di privato censo pur voleva che lo scarpello dell'uomo del secolo s'impiegasse a togliere con perpetuità dall'obblio i nomi più cari. Intorno però ai cenotafii è da avvertirsi, che prima di Canova M. Michelon in S. Maria in via lata aveva eseguito in Roma una memoria sepolcrale di questo genere a guisa di cippo; e in seguito furono poi da Canova introdotti all'uso greco, preferendo una sola figura per dare miglior ragione in grande dell'esecuzione; giacchè formandoli di piccole figure non possono mai avere quel finimento di naturale esecuzione per cui l'arte largamente trionfi. Quanto poi alle urne col frontone e coperchio dritto, e colle orecchie negli angoli all'antica, fu precisamente Canova il primo a introdurle fino dal 1783.

Bassi rilievi sepolcrali.

Incominciò lo scultore dal render tributo di amica riconoscenza a Giovanni Volpato, ponendo sotto l'atrio della chiesa de' santi Apostoli la sua memoria sepolcrale così semplicemente inventata, che tutto in quel marmo spira affetto e dolcezza (1): e dello stesso genere fu l'altra eseguita in doppio pel conte di Sousa, già ambasciatore della corte di Portogallo in Roma: il terzo fu suggerito pure come il primo dalla sua riconoscenza verso l'illustre suo primo mecenate Giovanni Falier veneto senatore, del quale diamo un'idea alla tav. XXVII; ammirabile per il patetico che spira, e i bellissimi partiti di pieghe che ha saputo trarre da una figura di donna sedente che piange, dopo di averne altre due già prima collocate in poco diverso atteggiamento. Dove poi non pose il busto, o vi collocò un'urna, o qualche altro emblema relativo alla persona, siccome vedesi nell'armatura appesa e nella cicogna a piedi della donna piangente nel cenotafio del principe Federico d'Orange,

(1) Il chiaro Monsig. Gaetano Marini pose la bella iscrizione in questo monumento.

JOH. VOLPATO
ANT. CANOVA
QUOD SIBI AGENTI ANN. XXV.
CLEMENTIS XIV. P. M.
SEPULCRUM FACIUNDUM LOCAVERIT PROBAVERITQ.
AMICO OPTIMO MNEMOSYNON
DE ARTE SUA POS.

Difficilmente può incidersi un elogio maggiore allo scultore del monumento di Ganganelli, quanto indicando alla posterità, che quella grand' opera fu fatta da un giovine di cinque lustri.

che stà nella sagrestia degli Eremitani in Padova, e nei due monumenti Mellerio esistenti fuor di Milano in una loro villa, con figure in piedi al naturale in mezzo rilievo, delle quali una abbraccia l' urna, su cui versa lagrime di dolore, l'altra gitta le braccia al collo dell'immagine dell' estinta consorte, e un mesto genietto rivolge a terra la face che splendea nel dolce connubio. Ed altro ne scolpì alla memoria della propria madre, e dell' estinta amica Luigia de Giulj: e un ultimo scolpì in onore del cav. Trento di Vicenza, simboleggiando, in luogo di cosa lugubre, la Felicità che sulla colonna sostenitrice del busto incide riconoscente il nome del liberale beneficatore che all'indigenza largamente soccorse. Tutti coloro che sono vaghi di bizzarria e di novità, troveranno in questi moltiplici monumenti o troppa semplicità, o poca varietà; ma qualora non vogliasi che un lavoro di poco dispendio, e presso a poco dello stesso soggetto, difficilmente l'invenzione può dipartirsi da una figura piangente o in piedi o seduta. Uno dei bassi-rilievi nel palazzo Barberini in Roma che si espone alla tavola XLII, ci fà vedere che anche gli antichi cercavano la semplicità nello stesso modo, quantunque non esprima questo nessuna idea sepolcrale; ma ripetevano in mille casi diversi gli stessi più naturali, e più facili atteggiamenti.

Bassorilievo sepolcrale della Marchesa di s. Crux.

Dove poi le circostanze apersero all'artista un campo a poter largheggiare coll'invenzione e sfoggiare nel merito del lavoro, seppe egli tutti cogliere gli avvantaggj delle umane passioni; e con diverso modo di comporre espresse gli amari casi, e il dolor dei congiunti, e il quadro patetico della famiglia circostante al letto di morte, ove giace la figlia della marchesa di Santa-Crux nata Holstein da immaturo fato rapita. Nella tav. XXIX vedesi questo basso-rilievo che da noi si ritiene come un modello della più patetica e commovente espressione a cui giungesse lo scarpello di Canova. E come è vero che un'amarissima doglia ammutolisce! regna nella composizione una tristezza, un silenzio cupo e profondo, un dolore che non può esalarsi e che scolpito sovra le sembianze di chi doveva provarlo, desta nel riguardante il più intenso commovimento.

Come aggruppino le figure, con quanto affetto i teneri figli piangano al pianto della madre e a lei s' accostino; come il più grande si stia tristissimo a sfogar doglia già tutta sua propria, poichè l'età pur troppo cominciò a fargli conoscere i casi amari della vita umana, e come il desolato consorte incurvandosi sulla spoglia fredda sembri quasi evocare la perduta vita di lei, con cui divise il letto e il respiro, chi ha cuore nel petto può giudicarlo. Il carattere e la proprietà di ciascun oggetto è così indicato, che il monumento non abbisogna d'iscrizione. Ognuno v' intende per l'estinta figlia un repentino infortunio; i vestimenti sono appropriati all'età di ciascuno, nudo è il bambino più tenero, un'altro fanciulletto ha una tunichetta, e il più adulto una

clamide. Lo sposo è ravvolto da un mantello che presenta sceltissime pieghe, e la madre nobilmente e grandiosamente vestita dà subito a conoscere d'essere la principal figura del monumento. L'arte esaurì tutti i suoi mezzi, e pervenne con tanta gloria al suo fine, ch' essendo il marmo tuttora nello studio dell'artefice, gli accade di poter da se stesso conoscere qual effetto nelle anime sensibili producesse la fredda pietra dal suo scarpello animata; avendo più volte veduto fondersi in lagrime gli spettatori, che invano tentarono di racchiudere nel seno quell'immenso commovimento che per simili casi, di recente forse a loro accaduti, richiamavano al pensiero le idee più luttuose, e riaprivano ferite non abbastanza dal tempo rimarginate. Simil genere di trionfi non ottennero mai i *manieristi* del seicento, e i loro seguaci, che assai male consultarono il libro della natura, e sagrificarono alle idee più bizzarre e ai modi di sola convenzione il più vero e il più parlante linguaggio, ch' è quello del cuore. Il sublime nell'arte certamente non esprimesi, come vorrebbe esclusivamente Burk, *col terrore*, ma indubitatamente la strada più sicura di attingerlo è il *patetico*; e nessun' opera di Canova essendo più patetica di questa, partecipa maggiormente alla prerogativa della sublimità.

Questi sono i principali bassi-rilievi eseguiti da lui, se si eccettuino poche altre opere, fra le quali è da tenersi in conto il basso-rilievo in marmo con figura grande al vero rappresentante la città di Padova sedente, la quale posa i piedi su d'una pietra che servegli di scabello, su cui piccolissime figure scolpì in un secondo basso-rilievo relativo all' edificazione della città fatta da Antenore, di tal' energia e freschezza di tocco in così minima dimensione, che fa risovvenire la pugna dei Lapiti scolpita da Fidia sui sandali della Minerva; scultore che non la cedeva ad alcuno nelle opere del più minuto e diligente lavoro, sebbene avvezzo a scolpire gl' immensi colossi dei numi.

Bassi rilievi istoriati.

Non mancò però il nostro scultore di trattare i grandi soggetti della storia, e della favola in basso-rilievo, in quella dimensione che a mediocre distanza appaga l'occhio, e più servirebbe d' ogni altra decorazione all' interno abbellimento degli edificj. Ma di questi non conservansi che appena alcuni modelli, nella stessa maniera che si tengono da un pittore gli schizzi racchiusi in un porta-foglio. Ne furono però per l'insistenza d'alcuni suoi amici tratti alcuni getti, e vennero anche delineati ed incisi; cosicchè si divulgò ben presto la sua eccellenza anche in questo prezioso ramo dell'arte statuaria, anzi l' intero merito a lui si debbe d'aver riaperta la strada alle arti per eseguire un tal genere di sculture, che venivano trattate prima di lui in una maniera la più falsa e la più deforme. Fu il primo egli a riproporsi per modello l'aurea antichità, trattando soggetti nuovi e del genere eroico: egli eliminò affatto gli scorci, le prospettive, i falsi piani, gli strapiombi delle figure, e tutte

quelle ingrate projezioni, che producendo oscuri ed ombre a ridosso di parti sfuggenti e di stiacciato rilievo, riunivano un ammasso di contraddizioni tra l'illusione e la realtà, le quali mantenevano tutti gli artisti fuori di strada. I bassi-rilievi di Canova cessarono dal presentare quadri di prospettiva lineare coll'esclusion dell'aerea, e non furono più chimere, come quelli di tutti i secentisti fino agli ultimi, che deturparono la gravità del tempio Vaticano.

È duopo convenire finalmente, che la scultura in ogni suo ramo parve aver incominciato coll' operar di Canova un'epoca tutta nuova, per non dir anzi che rinnovò la continuazion dell'arte antica. E in verità non saprebbesi indicare nei moderni dal quattrocento in quà chi abbia prima di Canova modellato bassi-rilievi di uno stile sì corretto, sì puro, e sì lontano dal carattere esclusivamente riserbato al pittore, come, fra gli altri, quelli che rappresentano la morte di Socrate, la morte di Priamo, la restituzion di Briseide. Viene il primo di questi da noi rappresentato alla tav. XXV, con tutta quella fedeltà di carattere che può permettere la diligenza in una tal dimensione; e a vero dire non saprebbesi come meglio bramar espresso il soggetto per la sua composizione generale, la sua ordinanza, la distribuzione dei gruppi, gli stessi affetti in tanto diverse maniere raffigurati, conservando l' unità dell' azione e insieme al massimo decoro tutta la forza dell' espressione. Larghezza e semplicità di pieghe; bellissima scelta di teste, estremità diligenti, dolcezza massima di rilievo, senza eccesso di projezioni; in fine dopo che l'artista vi ha ammirato tutti gli artificj ed i pregi della scultura nel grado il più eminente, secondo i più rigorosi principj dell'arte, l'uomo di senso squisito vi trova così soddisfatta la ragione, e interessato e commosso l'animo, che non può a meno di non sentirne un' estrema dilettazione.

Morte di Socrate.

Nella morte di Priamo non poteva regnar quella calma, fredda apparentemente, ma in effetto equivalente a un estremo cordoglio, poichè il soggetto ci trasporta in tutt' altre circostanze. Pirro forsennato strascina il vecchio Priamo, dopo aver ucciso Polite, fino all'altare di Giove, e lo immola vittima al suo furore in presenza di tutta la sua famiglia. L'azione è orribile, la scena tumultuosa; e grida, e ululati, e piangere, e fuggire, e urtarsi, e svenire, e pregar disperato, tutto mette la reggia in tumulto, e comanda il disordine in tutta quanta la composizione: e ben vi riescì l'artefice penetrato da così sublime e terribile argomento. Di tutt'altro genere è il basso-rilievo di Achille dolente, mentre Patroclo consegna Briseide agli Araldi. Dispose le cinque figure con tal' aria di semplicità una dopo l' altra, quasi si proponesse di mostrare a' deviati artefici come facile esser doveva il modo di concepire e comporre, senza mettere alla tortura l' ingegno per ottenere l'effetto; e dando a conoscere che la natura per esprimere il sentimento di queste varie figure non esagera alcun movimento, non isforza a contorsioni, a contrapposti studiati, a

Morte di Priamo.

Briseide consegnata agli Araldi.

scorci; e che su d'una linea semplicemente può con aurea attica ingenuità spiegarsi tutta questa composizione, bellissima in ogni sua parte per nobiltà di concetti e di espressioni. Altri trattarono con molta lode questo soggetto, ma il trattarono dopo di lui, e fu in seguito agli artisti più agevole il camminare su d'una strada spianata e più facile con tanti mezzi per non cadere in isbagli. Dicasi anche ciò relativamente all' erudizione; poichè se può accusarsi Canova di avere a cagion d' esempio in questo rilievo ommessi negli Araldi gli emblemi convenienti, è duopo anche riflettere, che oltre il dover porsi quasi tutte simili opere fra le sue giovanili, non passavano in quel tempo fra le mani degli artisti i vasi etruschi, ed erano ben lontane dall' essere a loro così comuni le cognizioni archeologiche.

Non pochi però furono li soggetti da lui trattati in questa maniera: e singolarmente parve compiacersi in quelli tratti dalla vita di Socrate, come che nuovi anche più degli altri, offrivano a lui palme ancora non tocche; il che, non sarebbe stato così ove avesse preferito le marcie, i trionfi, le battaglie, e quei tanti bellissimi soggetti che all' arte presentansi, e che ripetuti sulle colonne Trajana, e Antonina, o espressi sopra i Sarcofaghi in tanta copia trasmise la dotta antichità. Infatti trattò del momento che il saggio vicino a morire allontana da se la famiglia e ritorna agli amici; espresse la sua apologia dinanzi ai giudici, e agli accusatori, e modellò quel momento di eroica fermezza e di calma, allorquando riceve in presenza de' proprj amici la tazza del veleno. Sarebbe forse osar troppo, se si volesse asserire, che non conoscono le arti opere di simil genere trattate con altrettanta filosofia, e dove la severità dell'arte, la precision dei costumi, la natura del cuore umano siano espresse così dottamente? Può vedersi quest'ultimo nella nostra tav. **XXXIX** e nelle tavole **XXXVII**, e **XXXVIII**. Abbiamo voluto dare i diligenti contorni di due dolcissimi ed affettuosi soggetti che precisamente dal fondo dell'animo dell'autore vennero tratti, e nei quali non ebbe a cercare l' espressione fuor che in se stesso. Sono questi le opere buone definite da lui *la madre caritatevole*, *e la buona madre*. Lo stile vi è severissimo per l' aurea sua semplicità, e più che mai dimostrano esser questa l'unica via del bello e dell'espressivo. Si propose egli quelle difficilissime ad esprimersi età dell'adolescenza, nelle quali allungandosi alcune forme sovente con poca grazia di proporzioni, la loro bellezza stà in un punto il più fuggitivo, e sì rade volte colto dagli artisti più esperti. E a dir vero, meglio che nei fanciulli di tutto tondo, egli in questi accennò le varie gradazioni dall' infanzia alla più adulta gioventù. L' indigenza e la povertà non ributtano, anzi commuovono con dolcissimo affetto nella madre caritatevole che dell' un braccio reggendo amorosamente un bambino addormentato, dell' altro è ministra di soccorso agl' infelici; e non può in pari tempo idearsi come meglio esprimere e più

Fasti di Socrate.

Le opere buone.

semplicemente si possa una di quelle azioni sì naturali, dove non pare che l'artista abbia posto alcuno studio; e forse non poco gli costò ad asconder bene tutta l'arte dello scultore, e lasciar credere ad ognuno la possibilità di far altrettanto. La buona madre che a varj lavori, alle dolci cure dell' educazione è sollecita e attenta, mentre vede a donnesche occupazioni intese le più adulte fanciulle, infonde nel cuore alla più bambina i germi e le pratiche di religione, e al tenero garzoncello i primi penosi rudimenti delle lettere amorosamente svolge e amministra. L' attenzione, la compostezza, la soavità, e la natura di questa composizione è mirabile. Ed è tanto vero che immensa parte del suo carattere morale vi pose lo scultore, che siccome resta in lui pur anche indeciso se le doti dell'ingegno la vincano su quelle del cuore, così in veggendo questi due bassi-rilievi non sà quasi più chi li osserva, se abbandonarsi ad ammirarli come opere d' arte, ovvero deliziarsene soavemente l' anima, per quel sentimento di pura e candida virtù che risvegliano.

Ecuba e le Matrone dinanzi a Minerva.

Non parleremo della pompa delle matrone trojane con Ecuba offerente il peplo a Minerva, per mano della sacerdotessa Teano; che se risorgessero gli scultori del seicento, sarebbe pur bella e singolar cosa intenderli a ragionare di un' opera, ove presso che tutte le figure ad un modo panneggiate con pieghe semplici e cadenti presentano altrettante azioni conformi: ed è ben certo che riguarderebbero come povero e meschino il genio inventore di chi la modestia e il raccoglimento matronale espresse con la tanto da loro odiata semplicità. Nè parleremo del ritorno di Telemaco nella sua regia incontrandosi colla sua madre Penelope, nè della nascita di Bacco, e della morte di Adone, e non daremo con più lunghi dettagli alcuna descrizione del movimento risoluto e coraggioso di Socrate quando salva il giovine Alcibiade nella battaglia di Potidea, nè dell'espressione, e della felice distribuzione delle figure nella composizione d' Ercole furioso che saetta i proprj figli da lui creduti quelli di Euristeo, sulla quale vi sarebbero a notare infinite bellezze; e appena indizio daremo dei due elegantissimi bassi-rilievi rappresentanti le danze, la prima delle quali figura Venere che intreccia un ballo colle grazie e gli amori in presenza di Marte sedente, e l'altra è la danza dei figli d' Alcinoo Rè de' Feaci in presenza di Ulisse. Indubitatamente queste opere accennate dallo scultore sulla creta per semplice trattenimento, e per propria istruzione avrebbero acquistato sul marmo una perfezione maggiore: ma questo bel campo, da lui aperto, rimase presso che intatto alla gloria di quegli artisti tanto valenti e distinti, ch' ebbero la fortuna di trattar lo scarpello in un' epoca, ove egli primo rimondò dalle spine e dai bronchi il sentiero, che non presentò altro che rose a' suoi contemporanei, e agli imitatori dei veri modi dell'arte; poichè egli non pose mai cura, anzi quasi si oppose che le

Altri diversi bassi-rilievi.

proprie sue opere venissero prese ad imitarsi, saviamente dicendo che la natura e l'antico, che insegnarono a lui, debbono costantemente essere i maestri parlanti per tutti, e che tutti coloro i quali per le felici naturali disposizioni furono atti alle arti, non debbono modificarsi secondo il pensare e lo stile di altrui, ogni qualvolta muovano sul vero cammino che trovarono dischiuso; ma che l'antico ed il vero presentano a qualsiasi indole o genio, secondo la varia maniera di vedere e di concepire, un vastissimo campo da trascorrere con tutta originalità.

Dopo di aver rammentato le opere principali di Canova, potrebbe restare ad alcuno il nobilissimo desiderio che di altri valentissimi artisti contemporanei fosse fatto parola: ma oltre che ciò sarebbe contrario al piano propostoci in quest'opera, intendiamo di riserbare intatto il campo a coloro che prenderanno a scrivere la continuazione di questo lavoro, nella quale avranno un risalto più completo, e più pieno quei felicissimi ingegni ai quali o fu strada o fu sprone l'operar di Canova.

Esame sugli studi di Canova.

Ci rimane ora ad indagare possibilmente in qual modo, e fino a qual segno Canova si avvicinasse all'antico, il che cercheremo di discutere colla maggior brevità e chiarezza. L'analisi delle opere di questo scultore è la sola che possa rispondere ai quesiti, come egli abbia imitato l'antico, se l'abbia raggiunto, e in qual parte, e in quale maniera, e se per avventura ne avesse adeguata o vinta qualche bellezza: ma il sussidio delle tavole da noi prodotte è troppo debole per poter a quello raccomandarsi, unicamente servendo per render ragione dei concepimenti e della parte inventiva (1).

Abbiamo veduto come dopo aver egli conosciuto la via fallace de' suoi contemporanei, prendesse da se stesso la saggia risoluzione di gettarsi interamente in braccio alla più ingenua imitazione della natura; e ciò fece talmente

(1) Potrebbe sembrare ad alcuno più conveniente, che la parte di ragionamenti che ci rimane ad esporre, dovesse collocarsi al principio di questo capitolo, in guisa di massime fondamentali e inconcusse dell'arte le quali servissero di strada più facile e spedita al parlare particolarmente delle opere. Il che si sarebbe da noi fatto facilmente, se non ci avessero ritenuto due motivi abbastanza ragionevoli: l'uno che nel riferirsi coll'applicazione del discorso alle diverse opere, meno chiara sarebbe l'esposizione ove prima delle singole opere non fosse fatta parola; l'altro che se in questi ragionamenti si vuol riconoscere qualche canone dell'arte, non sarà meno vero essersi dedotti pur sempre i canoni invariabili dalle opere dei sommi maestri. Lo attestano le poetiche sempre dedotte dai poemi più classici; e più al nostro caso conformi lo provano il Doriforo e il Diadumeno di Policleto, che servirono di modulo nelle scuole dell'antichità a tutti gli artisti. Cosicchè non ci sembrò doversi in favore dell'ordine sagrificare il merito della cosa, sperando ce ne abbian grado i lettori.

che i primi ad osservar le sue opere giovanili credettero che fossero da lui state modellate sul naturale, come talor fanno gli artisti per conservare reminiscenza, a oggetto di studio, di qualche bella parte del corpo umano. Ma accortosi poi, che tra quell'imitazione e le opere dell' antichità eravi distanza grandissima, per l'assoluta mancanza dell'ideale, cominciò allora ad esaminar la natura in confronto dell' antico, e pose ogni studio per conoscere sotto quali relazioni di verità e di ideale eglino avevano fatto quella bellissima scelta di parti e d'insieme, che non s'intendeva ormai più nelle scuole moderne. Non fu che tagliando cadaveri, esaminando ogni corpo vivo in tutti i suoi elementi, e confrontando le più minute osservazioni del naturale con le più belle opere dell' antichità, che giunse a disvelare pazientemente quelle impercettibili, quasi direbbonsi, convenzioni, per le quali col celare molte minute particolarità, e dar risalto soltanto a poche essenziali membrature nei tendini, nelle ossa, e nei muscoli principali, s'accorse che rimanevano tanto raddolciti i passaggi, senza un eccessivo abuso di linee rientranti e di convessità; cosicchè gli riescì di esprimere quel facile difficilissimo, in che tutto consiste il magistero più sublime dello scultore, senza la minima ostentazione dell'arte. Conobbe in forza di questi profondissimi esami, come una quantità di opere anche antiche accreditatissime lo siano più per tradizione, o pel nome degli autori da cui si credettero derivare, di quello che per loro medesime meritassero tanto culto; conseguenza de' quali studj fu il rilegare molte antiche produzioni fra le imitazioni, le ripetizioni, o le copie ch'escirono dagli scarpelli minori; e senza idolatrare ogni sasso, perchè coperto della patina dell'antichità, conobbe prima d'ogni altro il merito sublime di poche divine produzioni, e lasciò agli antiquarj il campo libero alle loro illustrazioni erudite, distinguendo coll'occhio del finissimo artista le produzioni che veramente e originariamente appartengono a'primi artefici, da quelle che appartengono alla scuola od al secolo unicamente.

Non si potè a meno dagli scultori volgari di non cadere nell' esagerato, sebbene ripetessero le opere dei maestri più accreditati; e siccome il loro numero in ogni età fu sempre il maggiore, e le loro opere dalla cupidità degli intelligenti furono le meno combattute e desiderate, così ci rimase un maggior numero anche di produzioni unicamente derivanti dai tipi più celebrati. Ma accade che alcuni tratti, e i più fini vennero però sempre esagerati per quella tema che naturalmente hanno gli artisti minori, che l'intelligenza delle parti non si scorga abbastanza; e in tal modo operando eliminarono con una maggiore ricercatezza quella semplicità e quella carnosità ch' è tanto caratteristica delle opere più sublimi. Ognun vede che l'arte procedendo graduatamente per mezzo dello studio della natura (e fra gli studj della natura essendo importantissimo quello dell' anatomia) vi fu taluno che in ogni età

volle far pompa dell'arte e della scienza piuttosto che del bello e del naturale; e ciò anche nel ricopiare dall'antico le cose più classiche, ove pure la scienza anatomica aveva guidato la mano e lo scarpello dell'artefice; e quindi non ebbesi sempre la cura di accortamente celare la dottrina, nello stesso modo che le ossa ed i muscoli si celano dalla natura sotto il velame degli integumenti esteriori, lasciando vedere e non vedere le minute parti. Dalla qual cosa ne venne, che in maggior rarità, e preziosità salirono le opere degli scarpelli veramente originali che possono dirsi rappresentare la vera carne, nelle quali non trovansi rientramenti troppo esagerati, nè tante simmetriche disposizioni di parti eguali, e di equidistanze nei rigonfiamenti dei muscoli; ma tutto vi appare, come nella natura, con sobrio e finissimo magistero.

Esaminò Canova la Venere Medicea, l'Apollo, il fragmento di Ajace e di Patroclo, il Torso, il Gladiatore, il Marte in riposo, il Fauno, l'Apollino, l'Amore che tende l'arco; e riconobbe dagli oggetti recentemente divelti e trasportati in Inghilterra dal Partenone, quali fossero senz'alcun dubbio le divine opere di Fidia, e quanto semplice, facile, grandioso, e carnoso sopra tutto fosse il suo stile, ove nulla di convenzionale, nulla di risentito, nulla di troppo rientrante o saliente si trova, e stabilì di battere la stessa via; anzi erasi egli proposto di seguirla avanti di conoscere queste ultime sublimissime opere greche, che ultimamente soltanto potè vedere in Inghilterra. Dalla qual vista l'autore trasse motivi di grandissimo conforto, poichè dopo tante sue fatiche e studj sulle più belle opere dell'antichità che esistono in Roma, e dopo esser stato per molti anni costantemente ogni mattina a Montecavallo disegnando quei sublimi colossi, parendogli quella la sola via onde ricavare le più profonde dottrine dai sommi esemplari, ebbe occasione non dubbia di confermarsi, che il suo stile si era pienamente di già modificato sulle opere di Fidia come primo e più sicuro maestro, e i capi d'opera recentemente da lui esaminati, che in breve col mezzo dei gessi saranno sparsi in tutte le gallerie del mondo, si riconobbero dedotti dalla bella natura vivente, da un bello semplice, vero, e spoglio da ogni genere di affettazione. Cosicchè ogni qualvolta egli prese a trattare soggetti che avevano qualche cosa di comune colle opere degli antichi, mise gran cura alla perfezion dello stile sotto i punti di vista indicati, senza mai farsi servo di alcun modello, da tutti togliendo quegli avvertimenti che miravano allo scopo del sublime, e tenendosi fermo alla natura come quella che meglio poteva guidarlo alla meta proposta. Non trasse servilmente (a cagion d'esempio) dall'antichità le attaccature del collo, per quanto belle s'incontrino nelle statue greche: ma egli riescì eccellente in quel moto che il collo acquista pel volgersi del capo colla momentanea tensione e flessione dei tendini e dei muscoli che lo fasciano; il qual meccanismo sembra aver egli sorpreso di volo per un semplice

avvertimento che fortuitamente la natura stessa forse gli diede, sfuggito a mille pazienti e diligentissime investigazioni. Così direbbesi anche ch' egli primo notasse quella costanza con la quale la natura lascia campeggiare alternamente le parti che formano l'insieme delle membra; nel modo stesso che veggiamo per terzo combinarsi una disposizione nelle fronde, nei monti, e in quasi tutti gli oggetti che ne circondano, per la quale sempre una parte primeggia sulle altre due gradatamente minori; cosa che produce il magico effetto di dare risalto alle forme principali opportunamente e sagacemente, sagrificando le particolarità accessorie.

L'eccessiva deferenza a qualunque dei due prototipi del bello, la natura e l'antico, può talvolta condurre a meschinità o a servilità, e nel troppo attenersi alle orme dell'uno si corre pericolo di perder di vista i precetti dell'altro; e sempre più convincendosi di questa verità, pare aver egli riconosciuto in questa unione d' insegnamenti il solo segreto dell' arte; e indubitatamente la sola via che poteva condurre nuovamente le arti all' apice di moltissime perfezioni. Nelle opere più celebri di antico scarpello spiò attentamente come il bello, sebbene sembrasse affidato all'ideale, tenevasi fermo poi quà e là a certi punti di naturale, e ne dedusse che finalmente le opere più eccellenti erano anche le più carnose: cosicchè dopo aver fissato le grandi traccie della più sublime intelligenza nelle forme, e condotto il suo marmo coi severi e profondi principj dell'arte, vedesi aver egli nuovamente ricorso al naturale, aggiungendo come ultime finezze dello scarpello alcune lievissime orme e segnali, che la verità dimostra, e sono appunto quelle le quali tolgono, per così dire, al marmo tutta la rigidezza rendendolo molle e quasi flessuoso. Non altrimenti potè Canova aver scolpita la più pastosa carne che da scarpelli fosse trattata.

Al di quà ed al di là di queste pratiche, stanno gli scogli da cui Canova seppe salvarsi; poichè gl' imitatori servili della natura cedono senza scelta a ricopiare materialmente quelle soverchie orme che nascondono la bellezza vera, e di cui sono pieni gli umani corpi per effetto di fralezza, e cadono nel difetto che può chiamarsi timidezza dell'arte d' imitazione. Gl'imitatori servili dell'antico al contrario s'abbandonano facilmente al convenzionale, se non spiano ciò che si occulta nei tratti più sfuggevoli degli scarpelli sublimi, tratti che non possono indubitatamente discernere, se non precede a questo studio una profonda e diligente cognizione del naturale. La fortuna di Canova fu di aver cominciato dallo studio della natura semplice, e forse il difetto di moltissimi che aspirano ad emularlo è quello di tener la via opposta, collà falsa lusinga di poter più presto raggiugnerlo o sorpassarlo. Aprì la sua carriera modellando o componendo ligio all' imitazione del modello vivente che aveva dinanzi; e per questo M. la Grenet vedendo il suo Dedalo ed Icaro

giudicò quelle membra esser modellate sulla natura. Conobbe in seguito che la povertà de' semplici modelli naturali, quantunque lo toglieva dai barbarismi usati dagli scultori contemporanei, non ostante non poteva mai elevarlo all' altezza che proponevasi; e dopo questo fece un volo sì grande nel Teseo posseduto dal C. di Fries, che d' alquanto ricadde in alcuna delle opere posteriormente in quei primi anni scolpite. Il gruppo di Venere e Adone posseduto dal M. Berio, sebbene abbia in se bellezze di parti assai singolari, preso nel suo complesso, quasi dovrebbe situarsi in epoca progressiva dopo il Dedalo, avanti che venisse da lui scolpito il Teseo, il cui ideale è molto più sostenuto, e lo stile più severo. La Venere aggruppata con Adone può dirsi intermedia tra l'imitazione della natura semplice, e quella che stabilì per norma a se stesso, dopo aver più maturamente osservato e dedotto sulle grandi opere dell' antichità. Con tutto ciò però il volto della Venere è uno di quei pezzi di scultura, che non sorpassò, e per la grazia e la dolcezza e per l'eleganza delle forme, starà sempre fra le opere sue più distinte. Tanto è vero che anche in giovinezza si giugne a far cose di altissima maraviglia.

Non si direbbe però che Canova scultore dei due primi depositi pontificj avesse più opere giovanili; e proponendosi la meta della perfezione non crederebbesi dover dubitare, che adeguasse in molte parti quella a cui altri giunsero più anticamente, e che nella bellezza dei volti, nell' accuratezza delle estremità, e nella pastosità della carne le sue opere ottenessero precedenza su quelle d'ogni altro scarpello.

Il modo con cui egli elaborò le estreme dita, le unghie, le orecchie, senza mai peccare nel secco, nel minuto, e senza che il particolarizzare soverchio nuocesse mai al generale effetto, fece pur conoscere che restava all' arte un passo da fare in questa parte verso la perfezione. Ci guardiamo però noi dal dire che gli antichi nol potessero; e se occorre vorremo anche accordare, che nol fecero perchè nol vollero, e verosimilmente per tema che ciò condur potesse allo stentato, sagrificando la maggior precisione di alcuni dettagli al bello delle parti più essenziali: ma indubitatamente a Canova non può rimproverarsi un tale difetto in cui avvedutamente non cadde; e la finitezza delle minute parti, e la studiata bellezza delle medesime s' accordano e non nuocono punto al totale dell' opera.

Coloro però che cercano nei lavori di scarpello la finezza e l' artificio del meccanismo, e ammirano la fatica dell'artista, non troveranno certamente di facile esecuzione il camice di Ganganelli, i Leoni nel monumento di Papa Rezzonico, e i panneggiamenti della Concordia e della Polinnia sedenti. Laboriosissime imitazioni che difficilmente uno scultore imprende una seconda volta. E chi poi per l'ostacolo della posizione cercasse un pregio nell' andamento dei ferri, non ha che a riconoscere nel gruppo delle grazie quali

scabrose posizioni trova la mano per entrare nella sinuosità, e nei trafori che presentan le braccia in vicinanza ai volti delle figure. Ma tutti questi sono meriti secondarj a fronte del sommo merito dell' artista nelle più essenziali parti della scultura. E chi scolpì volti più belli e delicati di quelli della Tersicore eseguita pel cav. Simone Clarke, della Pace pel conte Romanzoff, del Genio di Rezzonico? Dove riconosce la moderna scultura un monumento più patetico e più sublime di quello della Santa-Crux? Qual vanta più grandioso del Teseo, o più fiero dell'Ercole? Qual esci da scarpelli moderni, che, come opera di studio, potesse pareggiarsi alle estremità del Creugante, e all'insieme dell'Ajace? Dove le arti trovarono altrettanta severità di stile, quanta ne spira la figura sedente della Maria Luigia? E quai marmi presentano nelle loro parti prese ad esame tante perfezioni vere ed ideali ad un tempo, come si riconoscono nelle braccia e nel petto del Perseo, e nel Napoleone? Le qualità eminenti di simili opere non limitansi già a costituire lo scultor delle grazie, ma elevano l'uomo a tutta la più alta sublimità della grand' arte. Che se piace rilevare il merito delle opere di stil soave, e chi con più vezzo indicò la scaltrezza che vedesi nella danzatrice che pone il dito al mento? Chi trattò il sasso con più voluttà di quella che spira dalla Venere vincitrice? Chi indicherà una figura mossa con più semplicità della Ninfa che svegliasi, e chi saprà additare una statua più naturale, e più vera di M. Letizia? Dove mai si vede altrettanta vaghezza, leggiadria, e gioventù di forme da venir in confronto con l' Ebe di milord Cavvdor? Quai panneggiamenti vennero meglio scolpiti di quelli della Pace, della Tersicore, della Polinnia, e delle altre figure sedenti? E per quanto in una sola testa possono riunirsi le perfezioni tutte dell'arte, come stile, come esecuzione, e natura ed ideale congiunti assieme, chi riconosce fra le opere appartenenti all'epoche tutte da noi trascorse un marmo più perfetto del suo ritratto colossale? In fine ci sembra di poter arditamente interrogare la storia dell'arti dopo il loro risorgimento, e chiedere apertamente: chi ha meglio di Canova fatto una statua di carattere eroico, chi una di stile affettuoso, chi una figura panneggiata?

Nello scorrere sulle opere di Canova, non evitammo la censura ove fu luogo di notare alcune di quelle imperfezioni che sono proprie di tutti gli uomini; e in molti luoghi ci dolse quando la distribuzione delle figure relativa al loro lume sfavorevole nel monumento Rezzonico, e quando il troppo rigido panno che cuopre la Religione in quel medesimo mausoleo: e avremmo potuto egualmente far cenno sui panneggiamenti della Padova sedente. Abbiamo notato lo scolpir delle nubi nella prima Ebe, le attaccature del ventre nel Perseo che, non grate allo stesso scultore, le emendò recentemente sul marmo istesso: i difetti d'insieme nel Palamede, e diverse inesattezze ne' primi bassi-rilievi. Ma specialmente poteva riflettersi, come non fu egli a pienezza

contento di alcuni amorini di 12 in 14 anni da lui scolpiti nella prima età sua, avendo egli bramato persino di distruggerne uno che trovasi in Napoli, se uno scultore non avesse insistito perchè venisse conservato, onde porvi a confronto un' opera propria, nella quale talmente stemprò tutto se stesso che null'altro più scolpì neppur di mediocre; sembrandogli, che il poter sostenere con distinzione il confronto con un' opera giovanile di Canova, dovesse essergli ascritto a gloria immortale. L' imparzialità con cui abbiamo di lui trattato ci metterà a coperto dal sospetto di troppo amor nazionale, e ci garantirà intorno all'adempimento dei doveri che ci siamo imposti: e la distanza immensa delle sue opere da quelle che lo hanno preceduto, giustificherà abbastanza il linguaggio, che abbiamo dovuto adottare nel descriverle.

Erasi da noi letta la grand' opera del sig. Quatremére de Quincy intorno le meccaniche antiche della scultura in oro e avorio, altre volte citata, che porta per titolo *Il Giove Olimpico*; e non ci potevamo rattenere dal fare un voto, che può dirsi una conseguenza della grande ammirazione con cui si legge in quella la restituzione dei colossi d'oro e d'avorio di Fidia, scultore che maggiormente si occupò, e si distinse, più che in ogni altro lavoro, altamente in queste immense opere di scultura criselefantina. Questo voto fu il desiderio di veder costrutto anche ai dì nostri un colosso di tali materie, e collocato in Roma nel Panteon in faccia all'ingresso principale ove stà il maggior altare. La statua della Religione sarebbe il soggetto più proprio, siccome sembra anco quello il tempio più acconcio per accoglierla più degnamente. Ma siccome una tal' opera importerebbe somme sproporzionate alle forze d'una sola non ricca potenza, così sembrò che la riunione dei mezzi di varj imperi federati sotto l'auspicio della Religione, facilmente e rapidamente potessero a termine condurre un simil progetto. Noi siamo d' avviso, che questo solo sarebbe il modo con cui riconoscere con pieno ed universale convincimento, se realmente la varietà delle materie trattate da abilissimo maestro dell'arte produr poi debba una così eccessiva sconvenienza nelle opere di scultura, come da alcuni sentenziosamente vien giudicato, riputandosi tali produzioni *contrarie affatto ai principj teoretici dell'arte imitativa, nemiche della ragione, e non prodotte che per forza di prepotenza coll'obbligare i grandi artefici dell'antichità a non far altrimenti*; e questo sarebbe uno dei modi almeno per riportarci all' epoca di Fidia, giudicando dell' effetto di simili statue mediante un confronto reale coi marmi. Ma ciò rimarrà fra i sogni delle umane menti, sebbene vengano intrapresi dispendj molto maggiori di quello che costerebbe un' opera tale. Una fortezza edificata, una battaglia perduta, una flotta incendiata, lo spianamento d' una montagna, l'escavazion d'un canale vennero sostenute da ciascuna potenza; e non più della minima di simili operazioni costerebbe l'innalzare un tal monumento,

Non vogliamo però noi con questo desiderio enunciare una persuasione prematura in favore di queste meccaniche esecuzioni, quantunque non sarebbe debole appoggio l' ammirazione che riscossero dal tempo di Pericle fino dopo Giuliano da tutto il mondo: e per decidere francamente del vizio di tali pratiche, sebbene dovute in parte alle opinioni religiose, a noi sembra che il fatto fosse d' ogni teoria più opportuno, e che un solo tentativo non essendo la ruina dell' arte, non si correrebbe mai rischio che venisse riprodotto così facilmente, qualunque fosse la riescita di questo saggio.

L' irresoluzione che vedesi ancora in Roma per determinare il luogo ove situare il gran colosso da Canova ideato, rappresentante la Religione (vedasi a tav. XLV) ci fece nascere quest' idea forse bizzarra; e a dir vero non poteva concepirsi con più gravità, e più dignità il modello di questa figura, che sarebbe anche ventura assai grande il vedere in marmo scolpita, come si propose il suo egregio modellatore. Tutti coloro però che nei concetti preferiscono al semplice e al naturale lo stravagante, e il difficile, trovano che a questa statua manca pur qualche cosa di cui non sanno render ragione; ma il difetto potrebbe stare nel loro criterio, e non già nel monumento, che in ogni sua parte ci sembra degno del più nobile, e del più alto destino.

Coloro che assumeranno di scrivere la storia di Canova, e le particolarità di tutti i suoi studj, delle sue pratiche tutte, e parleranno delle circostanze della sua vita privata, avranno un campo assai vasto di materia su cui spaziare, specialmente se di tutte le sue opere di pennello eseguite col sapore delle tinte di Giorgione, che parve aver preso di mira, vorrà trattare con diffusione. E sarà molto gradito a tutte le classi di amatori ed intelligenti in tali facoltà il riconoscere la fertilità della sua poetica immaginazione, già resa mediante le stampe di pubblico dritto, colla quale compose infiniti gruppi e pensieri di danze, e scherzi di ninfe con amori; e soggetti di muse, e filosofi disegnati per solo studio e diletto suo, ma che divennero repertorio agli artisti, e diedero motivo a una quantità delle stesse sue opere. Maturandosi col tempo il giudizio degli uomini, la posterità sola avrà diritto di pronunciare sul candore, e sull' imparzialità delle nostre esposizioni.

E se si temesse che movimento d' invidia agitar potesse qualche animo prevenuto contro il nostro opinare, noi osiamo di credere lontanissimo questo pericolo, per quella giusta ragione che espose Pietro Giordani indirizzando a Canova alcuni bellissimi versi di eleganti poeti, allorchè accade il suo passaggio per Bologna. *Sebbene io penso che non debba l' Italia aver sospetto d'invidia, come non potete più temerne voi stesso. Perchè qualora un artista è venuto a tanta altezza, in quanta le genti ammirano Canova, non è più uomo di questa o di quella nazione; ma, ciò che sentitamente*

disse quell'antico, è da stimarsi pubblica ricchezza, e onor comune del mondo (1).

Infatti allorquando la fama di quest'uomo straordinario era meno sicura che non lo è presentemente; poichè le ultime opere sue sembrano aver posto il sugello alla sua immortalità; parve che l'invidia tentasse (siccome in altro luogo abbiam sospettato) di attaccarlo coi mezzi più scaltri avanti di darsi affatto per vinta; e furtivamente cercando d'insinuarsi, conobbe non esservi altro mezzo per attenuar la sua gloria, se pure era più in tempo, quanto l'asconder tra i fiori il pungol dell'ape. L'oblivione cuoprì del suo velo la censura, sebbene scaltramente ammantata dell'aspetto di lode; e Canova sempre tranquillamente rispose colle sue statue alle osservazioni de'suoi antagonisti (2).

(1) Piace quì riportare il principio di un discorso che precede le *Poesie per l'aspettato arrivo di Canova in Bologna*, 1810 scritto appunto da Pietro Giordani.

Raro e difficile a' nostri tempi è quello che fu agli antichi frequente, lo spontaneo commoversi delle Città ad allegrezza pubblica. E nondimeno se una straordinaria eccellenza di virtù e di fama risplende, può ancora il freddo secolo accendersi d'amore. Lo avete provato voi, sig. Canova, più volte: e in sì freschi anni sentite da lungo tempo come vi adora questa età che voi illustrate. Ora vi piaccia di gradire nei Bolognesi un pubblico segno di questa universale affezione. Perchè appena s' intese ch'eravate per concedere la vostra presenza a Bologna, non pur quelli che studiano alle arti delle quali siete venerato Principe, nè quelli solamente che delle arti prendono con intelligenza maggior piacere, ma chiunque crede che a se tocchi parte di gloria Italiana, o si pregia di ciò che onora l' umana specie, tutti si rallegrarono come ad annuncio di consolazione comune. Subitamente corse all'animo di tutti: vedremo l'uomo singolare al quale per tanti secoli non si trova chi porre appresso; avremo presente chi per la fama e per le opere, conosciuto e desiderato in ogni parte d' Europa, è riverito da' Principi, e da' popoli riputato più degno d' invidia che i Re ....

(2) Così finisce il numero VIII. del giornale Enciclopedico di Napoli nell' agosto 1807, che portava in tre successivi quaderni un estratto del rancido libercolo stampato in Zurigo nell' anno precedente.

„ Si potrebbe trovar molto di analogia „ tra il carattere morale di questo artista, „ ed il gusto che spiega nelle sue opere. „ Canova vive intieramente nella sua arte. „ Dobbiamo alla sua meravigliosa attività „ un sì gran numero di produzioni nello „ spazio di 23 anni; e le ultime opere sortite dal suo scarpello fanno vedere colla „ superiorità loro su di quelle che le hanno precedute, ch' egli non tralascia di „ aspirare ad un grado più alto di perfezione. Le sue qualità morali contribuiranno senza dubbio ad aggiungere all'interesse che deve inspirare come artista; „ un carattere di dolcezza e di bontà, una „ franchezza amabile, de' procedimenti „ onesti, un'estrema modestia in mezzo dei „ trionfi, e delle marche d' onore che gli „ hanno acquistato i suoi talenti, de'sentimenti disinteressati e generosi, un cuore portato alla beneficenza, e che la gelosia de' successi degli altri non può

Alcune pratiche meccaniche dell'Arte.

Era nostro desiderio il trattare separatamente delle meccaniche dell' arte in generale. Ma non abbiamo creduto di trattener lungamente i nostri lettori su questo argomento che potrebbe offrire diffusamente materia di qualche opera elaborata, la quale venisse a formare un seguito a quella prodotta dal sig. Quatremére; oltre di che abbiamo già toccati in diversi luoghi alcuni punti riguardanti le pratiche, secondo che le circostanze della storia dell' arte, ci domandavano. Canova non contribuì poco all'introdurre più spediti ed utili mezzi di esecuzione nell'arte, sui quali non faremo lungamente parole.

È da notarsi primieramente come avendo egli osservato, che alcune opere antiche indubitatamente subirono una preparazione sulla superficie del marmo, medianti alcuni linimenti, od encausti che senza alterarne affatto il colore inducevano un' armonia col temperare la crudezza del marmo, e raddolcirne i contorni; e che essendo opinione di alcuni, che l' Apollo, la Venere, l'Antinoo, che ci rapiscono per la pastosità delle carni, siano fra quelle opere nelle quali venisse esercitata qualche industre preparazione; e sapendosi più precisamente, che Prassitele sottometteva le più predilette fra le opere sue a Nicia, che mediante un apparecchio esteriore rendevale di maggior pregio, come attestano i passi non controversi di alcuni scrittori; così pensò egli pure se mai potesse esservi modo con cui alle perfezioni dello scarpello aggiungere nuove, utili ed ingegnose pratiche, ad imitazione de' sommi antichi maestri (1).

„ giammai occupare. Ecco senza dubbio „ ciocchè costituisce il più bello elogio „ d' un uomo; e tante virtù indipendenti „ dai talenti si trovano così di rado riu„ nite in uno stesso individuo, che potreb„ bero bastare ad elevar Canova al di so„ pra degli uomini ordinarj. Che si po„ trebbe dire di più in vantaggio del ca„ rattere di questo celebre artista? I suoi „ successi brillanti tanto proprj ad inspi„ rare l' invidia de' suoi confratelli, non „ hanno potuto giammai risvegliare l'odio „ contro di lui; e la sua dolcezza cattivan„ do i cuori disposti ad amarlo, disarma „ almeno quelli che non possono conosce„ re questo sentimento.

(1) *Hic est Nicias, de quo dicebat Praxiteles interrogatus quae maxime opera sua probaret in marmoribus: Quibus Nicias manum admovisset. Tantum circumlitioni ejus tribuebat.* Plin. lib. XXXV. C. II. Questa parola *circumlitio* fu da diversi autori con vario senso tradotta, chi la disse *pulitura*, chi *vernice* chi *encausto*. Nicia sappiamo ch' era pittore, dunque è chiaro che doveva esser questa una preparazione esterna che lisciasse l' epidermide, e riempiendone le porosità le più fine, la riducesse eguale alla carne. Secondo Carlo Dati questa non era che *una certa lisciatura, e ultimo rinettamento che eguagli e tolga via ogni scabrosità di lavoro;* la qual operazione dopo che lo scultore ha finito di esercitare i suoi meccanici artificii, passando il marmo alle mani di un pittore, non poteva essere che appunto un indumento atto al doppio oggetto di dare una carnosità maggiore al

Partì da questi sagacissimi suoi riflessi il tentativo da lui fatto su alcuni suoi marmi, procurando di ottenere gl' indicati risultamenti, e anticipare possibilmente gli effetti del tempo, il quale sovente dà un accordo, un' armonia sì dolce alle opere tutte, che l'arte può difficilmente imitare. Ma o non furono forse coronate di felice successo le sue esperienze, ovvero se nel momento ne resero l' occhio appagato, non precludendosi al tempo di esercitarvi la sua parte, non possiam giudicare che lo scultore avesse fatto alcuna utile scoperta, nè che insistesse in alcun tentativo con efficacia. Della qual cosa gli seppe grado l'arte medesima; poichè già la critica gli avrebbe attribuita ben volontieri la scoperta di qualche segreto, supponendo che le sue carni ricevessero una preparazione atta a togliere allo scarpello e alla lima una parte almeno del merito di quella maravigliosa pastosità. Tutto il linimento, e tutto il segreto che altri può sospettare che diasi da Canova a' suoi marmi, è il lavarli coll' acqua di rota. E siccome dopo terminato il lavoro il marmo debbe aver ricevuto diverse gradazioni di pulitura, alcune parti rimanendo lucide e liscie, ed altre più o meno scabre, ruvide, opache, secondo che panni, o pelo, o carni, od accessorj qualunque sono destinati a raffigurare; così quell' acqua non limpida scorrendo affatto sulle parti lucide ove tutti i pori del marmo sono ostrutti e spianati, si arresta e depone su quelle che sono men liscie; e lasciando quella specie di velatura, toglie alla prima la cruda bianchezza del marmo, finchè il tempo vi ponga la sua patina armonica e naturale.

Canova non trovò che fossero in uso le pratiche per costruire i modelli colossali nella stessa dimensione che i marmi esser debbono, venendo sempre trasportati dal piccolo al grande, e mancando così allo scultore il solo mezzo di formarsi un' idea giusta dell' opera sua, col dovere astrattamente supplire e figurarsi ciò che non cadeva mai sotto i suoi sensi; o veramente se si eseguivano in grande, venivano costruiti di stucco, materia non mai abbastanza ubbidiente alla volontà dell' artefice, nè molto suscettibile di perfezione. Capì egli l'immenso disavvantaggio di tal pratica; e occasione di rilevarlo

marmo, e garantirlo anche dagli effetti dell' aria, dell' acqua, e delle intemperie tutte. L' opinare che in tal modo facciasi torto al buon gusto de' migliori tempi greci e romani, come se questo apparecchio fosse l' equivalente d' una materia colorante, e le statue dell' Apollo, della Venere, dell' Antinoo fossero state dipinte, è affatto fuor di proposito, sebben venisse di ciò promosso recentemente alcun dubbio; e passa una gran differenza tra ciò che vuol dire *colorire* i capi d' opera della scultura (cosa sol propria della decadenza dell' arte), e tra il preservarla colla *circumlitio* di Nicia o d' altri che fosse del pari ingegnoso per aggiungervi splendore, e non apportarvi certamente bruttura; mentre l' epoca in cui vivevano Prassitele e Nicia è ben lontana dai tempi di arti decadenti e corrotte.

avevano ben data evidente le tante statue gigantesche che nel cinquecento eransi eseguite specialmente in Venezia e in Firenze, le quali avevano, difetti d'insieme troppo visibili, probabilmente in gran parte provenienti dal metodo indicato. Fu dunque egli il primo, dopo le arti in Italia risorte, a costruire in creta colla più accurata perfezione e il più indefesso studio i modelli di qualunque dimensione si fossero, per trarne con tanta maggior sicurezza e tranquillo animo i suoi marmi. E di qui viene ancora, che ben assicurate le forme per la perfezion del modello, non trepida più lo scultore, e può affidare a diligenti esecutori di scarpello il digrossamento dei marmi fino in vicinanza dell'ultimo strato, riservando a se stesso con preziosa economia di tempo l'ultima mano, che forma il più interessante dell'arte, e precisamente ciò che spinge l'opera al suo più squisito perfezionamento, segnando l'ultima linea impercettibile che in questa estrema superficie sublimemente nasconde il più alto magistero, e dopo la bontà del concetto, forma la vera eccellenza del lavoro.

Non parlaremo di tante altre utili pratiche relative alle forme che chiamansi *perse*, affine di non ferirle, usando internamente di strati colorati; nè di certi espedienti di esecuzione per aggiunger la creta ai modelli dilatando le parti, senza sovrapporre, e distendervi la nuova materia, accelerando così nei momenti del concepimento l'esecuzione; nè di tante altre meccaniche di trapano, o di ferri rese più facili ed ispedite: cose tutte che gli artisti soltanto risguardano, e non formano l'oggetto di queste nostre ricerche.

Lo scrivere estesamente di questo scultore era lo scoglio che da noi temevasi infinitamente, per quella circospezione che sembrava così necessaria a non ferire l'umano amor proprio. Alcuni troveranno probabilmente che da noi si è detto poco, ed altri sosterranno che abbiam detto troppo. Non abbiamo alcuna difficoltà di confessare, che dopo aver estesa questa parte di istoria, l'abbiamo accorciata sensibilmente, rinunciando a molti articoli che ci parvero diffusi, ed affine di eliminare il sospetto che la conoscenza personale dell'artista non ci avesse condotti a particolareggiare di soverchio su alcune opere o circostanze, che interessar non potessero chi non abbia per fatto proprio una intima relazione con lui.

Allorchè un autore di qualche fama è morto, piacciono le minime cose che lo risguardano, e tutto è sacro e prezioso; ma finchè è vivo, l'altrui amor proprio non ama di troppo occuparsene, nè senza qualche ragione; poichè mentre abbiam vita tenghiamo sempre a questa nostra fragile e colpevol natura, e dopo morte siamo considerati quasi far parte dell'eternità, oggetto venerabile, e arcano. E sebbene eccellenti esser possano talvolta le opere degli uomini viventi, l'indole umana schizzignosa o variabile ricusa di occuparsene a sazietà, e i più ammirabili oggetti talvolta destano nausea agli spiriti

anche più tolleranti. Per la qual cosa gli ammiratori passionati di questo sommo artefice mi sapranno grado di non aver io così dato motivo all' altrui impazienza; e riconosceranno che l'ingegno non ha avuto alcuna parte per dar risalto al nostro tema in pregiudizio della solida sua grandezza reale. Per ultimo se da noi si fossero voluti minutamente descrivere i monumenti di cui si parla, e tutto rilevare ciò che intorno ai medesimi si affaccia al pensiere, si sarebbe incontrato lo sdegno di tutti quelli i quali non hanno difetto d'acume, per giudicare sensatamente.

CATALOGO CRONOLOGICO

DELLE SCULTURE

DI ANTONIO CANOVA

Nell' anno 1772 l' illustre Scultore nell' età di anni 14 diede principio alla sua carriera eseguendo in marmo due canestri di frutti, posti sui balaustri della scala del palazzo Farsetti a Venezia, e ceduti dal nobil uomo Giovanni Falier, che primo ne avea dato l'ordinazione.

1773 Statua di Euridice di grandezza naturale in pietra dolce di Costosa vicentina, posta in villa Falier alli Predazzi di Asolo territorio Trevisano.

1776 Orfeo Statua grande al vero della pietra come sopra, esposta fra l' altre opere degli Accademici nella fiera dell' Ascensione a Venezia, e collocata quindi nella detta campagna di Asolo.

Ritratto del Doge Renier, modellato per ordine del nobil uomo Angelo Querini.

1777 Orfeo secondo di piedi quattro veneti eseguito in marmo di Carrara per commissione del Senatore Marco Antonio Grimani.

1778 Statua in marmo con qualche idea di Esculapio, alta sette piedi veneti, con testa indicante il ritratto del Senatore Alvise Valaresso, acquistata poscia dal sign. Gio. Battista Cromer avvocato veneto.

Apollo, e Dafne Statue due di grandezza naturale abbozzate soltanto in pietra tenera, ed abbandonate per morte del Procuratore di san Marco Lodovico Rezzonico.

1779 Gruppo di Dedalo, ed Icaro terminato in marmo di Carrara di un vero grande, esistente in casa Pisani san Polo a Venezia.

1780 Statua di sette piedi e mezzo veneti in pietra di Vicenza, rappresentante il marchese Poleni, ordinata dal nobil uomo Leonardo Venier, e posta nel Prato della Valle di Padova.

Incominciano i lavori in Roma.

1781 Apollo, che s' incorona da se medesimo. Statua in marmo di Carrara di cinque palmi circa, eseguita per commissione del Principe don Abondio Rezzonico Senatore di Roma, e lasciata in legato al Duca di Gravina, indi passata nelle mani del Barone Marziale Daru.

1782 Gruppo di Teseo sul Minotauro di un vero grande, eseguito in marmo di Carrara dietro gl' incoraggimenti del nobil uomo Girolamo Zulian Ambasciator veneto presso la s. Sede, ed indi acquistato dal Barone conte Fries di Vienna.

1787 Deposito del Pontefice Ganganelli situato nella chiesa de' ss. Apostoli in Roma.

Il Papa è alto palmi tredici, le figure palmi undici. L' architettura è pure d' invenzione dello Scultore. Li modelli di questo lavoro furono eseguiti in creta della grandezza, che doveano avere in marmo, fin dagli anni 1783-1784.

Statua di un Amorino, ritratto del Principe Sartorischy in età di 11 anni eseguito per commissione della Principessa Lugumirschi.

1789 Altro Amorino con testa ideale, eseguito in marmo per commissione del colonello Campbell, ora Lord Cawdor.

Gruppo di grandezza naturale rappresentante Adone seduto, e Venere, che lo inghirlanda, con Amorino accanto. Questo modello non fu poi eseguito.

Statua di Psiche in marmo, figurante una fanciulla di anni 14, per commissione del cav. Enrico Blundel inglese.

1790 In questo frattempo, ed anche in seguito, come si vedrà, lo Scultore in via di sua

privata ricreazione, eseguì varj bassi-rilievi, con figure metà del vero. E segnatamente a questa epoca condusse li modelli delli cinque bassi-rilievi seguenti, cioè

Morte di Priamo.

Achille, che restituisce Briseide.

Socrate, che beve la cicuta.

Socrate, che congeda la famiglia.

Ritorno di Telemaco in Itaca.

Statua di Amorino per commissione del sign. Latouche irlandese: replica dell'altro eseguito pel Colonnello Campbell, con qualche piccola variazione.

1792 Mausoleo di Papa Rezzonico collocato in Roma nella basilica di s. Pietro.

Il Pontefice è alto palmi 19. Il Genio, e la Religione palmi 15. I Leoni sono colossali.

Tutto e in marmo di Carrara, come l'altro del Ganganelli.

Si noti che il pensiero, e parecchi piccoli modelli di questo monumento, erano stati eseguiti anche antecedentemente ai lavori fatti per la ricordata tomba Ganganelli.

Testa di un altro Amorino pel Principe di Ausperg.

Altri quattro bassi-rilievi, cioè

Ecuba colle Matrone trojane, che presenta il peplo a Pallade per mano della Sacerdotessa Teano.

Danza de' Feaci alla presenza di Alcinoo.

L'apologia di Socrate dinanzi a' giudici e accusatori.

Critone che chiude gli occhi a Socrate morto.

1793 Statua di una seconda Psiche data al cav. Zulian Senatore veneto in argomento di gratitudine, per la protezione dà esso accordata all'autore.

Questa passò al conte Mangili di Venezia, e quindi fu acquistata dall'Imperatore Napoleone per farne dono alla Regina di Baviera.

Gruppo di Amore, e Psiche giacente eseguito in marmo di Carrara per commissione del Colonnello Campbell, poi per varie vicende acquistato dal Gen. Murat, e posto nel palazzo reale di Compiegne nelle vicinanze di Parigi. Il modello era già stato fatto fin dall'anno 1787.

1794 Monumento del cav. veneto Emo esistente nell'arsenale di Venezia, e già ideato fin dal 1792, ma eseguito in questo anno dietro gli ordini del Senato veneto, che volle poi fissarne memoria con medaglia d'oro.

1795 Gruppo di Adone e Venere in marmo di Carrara, di grandezza naturale per commissione del marchese di Salsa Berio di Napoli.

Era già stato modellato insieme all'altro gruppo di Adone, e Venere giacente.

Altri due bassi-rilievi, cioè

Una Scola di fanciulli.

Una Carità.

1796 Gruppo secondo di Amore, e Psiche giacente eseguito in marmo pel Principe russo Youssouppoff.

Statua di una Maddalena penitente grande al vero, di cui lo Scultore avea divisato fare dono alla sua patria, e che dopo gli accaduti avvenimenti fu acquistata dal signor Juliot Commissario francese, e da questo passata al sig. Sommariva di Milano, esimio estimatore delle buone arti, e possessore di altre Statue, come si dirà più sotto.

Ebe grande al vero eseguita pel conte Albrizzi di Venezia.

Altro Amorino con ali pel suddetto Principe Youssuppoff.

1797 Altro piccolo Apollo preso dal modello della ricordata Statuina del ritratto Czartorisky, e questo passato dal sig. Juliot al lodato Sommariva.

Cinque bassi-rilievi, cioè

Roma scrivente intorno ad un Ritratto.

Danza di Venere colle Grazie alla presenza di Marte.

Morte di Adone.

Nascita di Bacco.

Socrate che difende Alcibiade nella battaglia di Potidèa.

Gruppo di Amore, e Psiche in piedi, eseguito in marmo pel Gen. Murat. Ora esiste nel ricordato palazzo di Compiegne, unitamente all'altro di Amore, e Psiche sdrajata.

Basso-rilievo in marmo, con figura grande al vero, rappresentante la Città di Padova, dove ora esiste.

1800 Altro gruppo di Amore, e Psiche in piedi, per l'Imperatrice Giuseppina, ed ora acqui-

stato da S. M. l'Imperatore di tutte le Russie.

Modello di un basso-rilievo rappresentante la deposizione della Croce di N. S. eseguito poi in marmo dal signor Antonio d'Este per commissione del conte Widmann di Venezia.

Statua di Perseo colla testa di Medusa in mano, eseguita in marmo nella grandezza dell'Apollo di Belvedere. Questa Statua era stata acquistata dal sig. Bossi Pittore di Milano, ma piacque alla Santità di N. S. Papa Pio VII. di arrestarne l'estrazione, per collocarla nel Museo Vaticano.

Pugillatori, Statue due grandi al vero, rappresentanti Creugante, e Damosseno nominati da Pausania. Queste pure vennero collocate per ordine di sua Santità ne' Musei Vaticani.

Statua colossale rappresentante Ferdinando IV. Re di Napoli, non ancora levata dallo studio.

Altro Perseo replica del primo con qualche piccola variazione, inviato in Polonia alla sig. contessa Tarnowska.

1801 Statua di una seconda Ebe, per l'Imperatrice Giuseppina.

Modello di un basso-rilievo rappresentante Ercole furioso, che saetta li proprj figli creduti quelli di Euristèo.

1802 Gruppo colossale di Ercole, e Lica eseguito in marmo di Carrara, e già modellato fin dall'anno 1795 esistente in Roma nella galleria del palazzo Torlonia Duca di Bracciano.

1803 Statua colossale in marmo di Carrara, alta palmi sedici romani, rappresentante l'Imperatore Napoleone in piedi. Questa statua nella stessa dimensione venne fusa in bronzo, e trovasi nel palazzo delle arti in Milano.

Lo Scultore fu chiamato a Parigi per prendervi il ritratto dell'Imperatore.

Questo colosso, non fu spedito a Parigi che nel 1811 ed ora è stato acquistato dal Governo Britannico.

1804 Statua di Palamede in marmo, più grande del vero, pel suddetto Sommariva di Milano.

Il modello era stato formato coi modelli delli Pugillatori.

1805 Busto in marmo, ritratto del regnante Sommo Pontefice Pio VII., regalato dallo Scultore all'Imperatore Napoleone.

Altro Busto in marmo come l'antecedente, ritratto di S. M. I. e R. Francesco I., fatto per la Biblioteca di San Marco, ed ora trasportato a Vienna.

Monumento sepolcrale in marmo di Carrara eretto alla memoria della Principessa Cristina Arciduchessa d'Austria, composto di nove figure di grandezza naturale in diverse età: vi è aggiunto un leone, ed una medaglia ritratto della Principessa. Il tutto è collocato in Vienna nella Chiesa degli Agostiniani.

Modello in basso-rilievo per un monumento alla memoria di Vittorio Alfieri.

Statua sedente della Madre dell'Imperatore Napoleone di un vero grande finita in marmo di Carrara, ed inviata a Parigi.

Statua in marmo di Venere Vincitrice giacente, grande al vero. Il volto è ritratto della Principessa Paolina Bonaparte-Borghese.

Statua di Venere, ch'esce dal bagno, poco più grande della Medicea, per la Galleria di Firenze. Sul modello della medesima ne era di già stata eseguita in marmo una per S. M. il Re di Baviera, ed altra pel Principe di Canino.

Gruppo colossale di Teseo trionfatore di un Centauro, e che si stà tuttavia ultimando per la Città di Milano.

Statua di una Danzatrice in marmo per l'Imperatrice Giuseppina.

1806 Monumento sepolcrale in marmo di Carrara, destinato alla figlia della Marchesa di Santa-Crux nata Holstein con figure di grandezza naturale di mezzo rilievo. Rimane sempre nello studio dello Scultore.

Vase sepolcrale con piccolo basso-rilievo eretto in marmo alla memoria della Baronessa Deede. Ora esiste in Padova.

Statua sedente che rappresenta la Principessa Leopoldina Esterhasy Lictenstein di Vienna, di un vero grande. Il marmo esiste ancora presso l'artista.

1807 Secondo monumento sepolcrale a Vittorio Alfieri, con figura colossale, rappresentante l'Italia in piedi, che piange sull'urna.

1807 Esiste nella Chiesa di Santa Croce in Firenze.

Busto in marmo, del Regnante Sommo Pontefice Pio VII, presentato dall'Autore a Sua Santità.

Altri due Busti in marmo di Sua Eminenza il Cardinal Fesch, e della Principessa Paolina. Questo secondo fu eseguito prima della Statua.

Due Paridi in marmo di Carrara grandi al vero, terminati uno per l'Imperatrice Giuseppina, nel 1813, e l'altro pel Principe ereditario di Baviera nel 1816.

Modello colossale in creta di una statua equestre rappresentante l'Imperatore Napoleone, destinata a fondersi in bronzo in una proporzione alquanto maggiore del Marco Aurelio in Roma per conto della cessata Corte di Napoli.

Il cavallo pure venne modellato nel 1810 nella sua vera grandezza, ed attualmente si stà preparando la cava per fonderlo in bronzo a Napoli, affine di collocarvi sopra la statua di Carlo III. tanto benemerito delle Spagne, e di Napoli.

Modello in piccolo destinato alla memoria dell'ammiraglio Nelson, ideato dallo Scultore per suo privato piacere.

1808 Diverse memorie sepolcrali, ossia Cenotafi con figure in mezzo rilievo, cioè

Alla memoria di Giovanni Volpato ottimo amico dell'Autore sotto l'atrio della Chiesa de' SS. Apostoli in Roma.

Altro Cenotafio eseguito in doppio alla memoria del Conte di Sousa, già Ambasciatore della Corte di Portogallo in Roma,

Uno collocato in Roma nella Chiesa dei Portoghesi; l'altro spedito in Portogallo.

Terzo Cenotafio in segno di riconoscenza alla memoria del Senatore Veneto Giovanni Falier, Mecenate dell'Autore.

Quarto alla memoria del Principe Federico d'Orange eretto in Padova.

Statua eroica più grande del vero, rappresentante Ettore nudo, colla clamide sulla spalla sinistra, ed elmo, e brando, che si lavora attualmente in marmo.

Statua della Musa Tersicore pel sullodato Signor Gio: Battista Sommariva di Milano.

Replica della medesima con qualche piccola variazione, eseguita per commissione del Cav. Simon Clarke, e spedita a Londra.

Busto in marmo della Principessa di Canino.

Altro di Paride per l'Ambasciatore di Francia.

1809 Statua di altra Maddalena per commissione del Vice-Re d'Italia.

Altre due Danzatrici in diverso atteggiamento, e costume, cioè.

Una per Sua Eccellenza il Sig. Principe Rossaumoffsky.

L'altra pel Sig. Domenico Manzoni di Forlì.

1811 Statua sedente che rappresenta Maria Luigia Imperatrice di Francia, e figurata sotto il simbolo della Concordia in un vero grande. Questa fu trasportata recentemente in Parma.

Statua di Ajace semicolossale; che viene ad essere la compagna dell'Ettore, giacchè stanno entrambi sul punto di assalirsi col ferro, quando vennero divisi dagli Araldi.

1812 Busto in marmo di forma colossale in cui lo Scultore ha effigiato se medesimo.

Statua sedente grande al vero, rappresentante la Musa Polinnia ultimata soltanto nel 1817 per le Provincie Venete.

Busto della Principessa di Lucca Maria Elisa.

Statua in piedi di grandezza naturale simboleggiante la Pace eseguita per S. E. il sig. conte Romanzoff di Russia, terminata nel 1815.

Due Busti grandi al vero, cioè uno del Re Murat, e l'altro della Regina di Napoli.

Altri due Cenotafi con figure di mezzo rilievo, in grandezza naturale, come sopra, cioè uno alla memoria della sposa del sign. conte Jacopo Mellerio di Milano.

L'altro pel zio del suddetto sig. Mellerio. Entrambi situati in una villa nelle vicinanze di Milano.

Terzo Cenotafio da erigersi unitamente alla memoria della madre dell'Artista, e della

sig. Luigia Giulj, alla quale lo Scultore professava particolare amicizia, e riconoscenza.

1814 Altra Statua di Ebe eseguita sull'idea delle antecedenti con qualche variazione, per conto di Milord Cawdor.

Gruppo in marmo delle tre Grazie per l'Imperatrice Giuseppina, ed ora pel Principe Eugenio

Replica di questo stesso gruppo con qualche variazione, per commissione del Duca di Bedford.

Varj Busti in marmo di grandezza maggiore del vero, cioè

Busto del maestro Cimarosa, preso da un disegno in carta, e collocato nel Panteon.

Questo fu eseguito per assecondare le brame di un personaggio distinto, grande amico del defonto maestro.

Di Paride, regalato dall'autore al signor Quatremére di Quincy.

Di Elena, per la contessa Teotochi Albrizzi di Venezia.

Di una Musa, per la contessa di Albany a Firenze.

Di altra Musa, pel sig. Gio. Rosini di Pisa.

Di una terza Musa, pel sign. conte Pezzoli di Bergamo.

Di altro Paride, pel Principe ereditario di Baviera.

Della Pace, per Milord Cawdor a Londra.

Busto colossale rappresentante Giuseppe Bossi Pittore, e destinato in dono dallo Scultore al monumento, che gli s'innalza attualmente in Milano.

1815 Modello colossale di una Statua rappresentante la Religione, nella proporzione di palmi 16 per eseguirsi in marmo della grandezza di sopra palmi trenta.

Su questa idea, con qualche variazione, si replica altra Statua della Religione, di grandezza maggiore del vero, per commissione di Milord Brownlown.

Cenotafio alla memoria del cav. Trento di Vicenza, simboleggiato nella felicità.

Ninfa giacente eseguita per commissione di Lord Cawdor, e da esso ceduta all'autore per S. A. R. il Principe Reggente d'Inghilterra.

Gruppo della Pace, e della Guerra sotto il simbolo di Venere e Marte da eseguirsi in marmo per la sullodata Altezza Sua. 1816 e 1817

Quarta Ebe con molte variazioni dalle antecedenti, per commissione della sign. contessa Veronica Guerini di Forlì.

Vi sono inoltre varie teste di donne ideali delle quali si darà conto in seguito dall'autore.

Il monumento sepolcrale pel cardinale Duca d'Yorch da collocarsi in s. Pietro unitamente a quello di Pio VI. formano le attuali occupazioni dello Scultore, alle quali si aggiuge una Statua sedente di Wasington per le provincie unite d'America.

È da notare, che lo Scultore incominciando dall'anno 1780. fino al 1798 tratto tratto per solo suo piacere ha impiegato qualche ora in alcune pitture.

Nell'anno poi 1797 essendosi recato nello stato veneto vi eseguì varj quadri, e fra gli altri uno della grandezaa di palmi 28 per la chiesa di Possagno sua patria, rappresentante l'apparizione dell'Eterno Padre alla Beata Vergine, alle Marie, e Discepoli, sopra Gesù Cristo morto.

Si accennano in genere varj pensieri di danze, e scherzi di Ninfe con amori, di Muse, e Filosofi ec. disegnati per solo studio, e diletto dell'artista.

Tutte queste notizie vennero communicate dal chiarissimo Scultore, col fine d'identificare le precise sue opere, ed escludere quelle, che per avventura gli venissero falsamente attribuite, togliendo così di mezzo ogni equivoco.

CAPITOLO QUARTO

BREVE RICAPITOLAZIONE DELLE COSE DETTE NEL CORSO DI TUTTA QUEST' OPERA.

Motivi pei quali sono diffusamente trattate queste materie.

Potevasi con maggiore rapidità che da noi non si è fatto trascorrere sullo spazio di sei secoli, che tanto comprende la nostra istoria, e svolgere dinanzi all' osservatore la successiva serie delle opere degli scarpelli, dal primo risorgere delle arti in Italia sino al giorno presente. Ma primi essendo a riordinare siffatte materie, abbiamo preferito di essere piuttosto diffusi, che oscuri: sebbene non sarà da maravigliarsi che taluno ci faccia carico di ommissioni, quasicchè le glorie di molti celebri artisti non siano state rilevate abbastanza, e siansi da noi preterite molte circostanze credute integrali. D' altronde facilissimo rieseirebbe a presentarsi un tal quadro in iscorcio, e dare un epitome di questo lavoro, modificandolo alla foggia di quei tanti ristretti che ridussero a scheletro le lunghe fatiche di solertissimi ingegni. Impossibile ci saria stato però l'appagare le prevenzioni, le abitudini, e la maniera di vedere e di sentire di tutti quelli presso i quali verrà dato notizia di questa nostra intrapresa. È indubitato che alcuni letterati di pronto e vivace ingegno, avezzi a precorrere con rapidità ogni periodo della storia, e impazienti di arrivare allo scopo, troveranno che alla loro perspicacia avrebbero bastato pochissimi cenni, e saranno intolleranti d' ogni ordinario andamento che li ritarda: mentre altri dottissimi uomini, accostumati all'ordine il più materiale e più esatto, e alla minutezza d'ogni dettaglio, non dotati di tanta rapidità nella percezione, e abituati al più laborioso e più freddo esercizio della mente, avrebbero forse applaudito a una maggiore, anzi ad una scrupolosa diligenza nelle più minute parti di questo lavoro; cosicchè presso amendue queste classi di giudici sarà notata quest' opera di contrarj difetti. Destino comune alla più parte delle umane produzioni, e dal quale non abbiamo certamente creduto mai sfuggir potesse questa nostra, la quale è troppo spoglia di meriti per non starsi modestamente attendendo il pubblico voto, e invocando, pel buon volere almeno, il suffragio degli italiani, se parve aver ottenuto quello degli stranieri.

Molte note, dissertazioni, e prolegomeni da noi si sarebbero potuti tralasciare ad oggetto di progredire più rapidamente allo scopo dell'opera; ma ci sembrarono le prime strettamente connesse coll'andamento dell'Arte, e gli ultimi racchiudevano molte nostre opinioni, che l'ometterle avrebbe lasciato alcuni

dei lettori o incerti, o non preparati alle nozioni filosofiche ed universali di questi studj, come l'inserirle mano a mano che se ne fosse presentata l'opportunità avrebbe troppo di sovente interrotti i racconti ed il filo della vera storia dell'arte. I lettori indifferenti a tutto questo hanno il rimedio ad ogni volger di pagina, incontrando la materia indicata nelle note marginali, riepilogata nell'indice, che potrà da loro percorrersi senza l'interruzione dei non estranei episodii di un tal lavoro.

Opere degli altri scrittori egualmente diffuse.

Non sono di una minor estensione le opere degli illustri nostri predecessori dalle quali questa prese le mosse; poichè gli scritti di Winkelmann sulla storia dell'Arte, e sui monumenti inediti si possono riguardare come strettamente congiunti; e se dai tempi oscuri il sig. d'Agincourt seppe trar tanta luce per accumulare una serie innumerabile di monumenti, non senza importantissime preterizioni, non veggiamo per deduzione di confronti, con quanta ragione si possa dar taccia di ridondanza al nostro percorrere le glorie degli scarpelli italiani pel corso di sei secoli; tanto più che non abbiamo coperto di obblivione quelle degli esteri, quando seppero con qualche felice tentativo prenderci ad imitazione.

Poco si è parlato li scultura straniera e perchè.

E qui non vogliamo esser guardati a sinistro se alcuno osserverà pel corso di questa nostra istoria che poco di gloria straniera riluca in quest'arte. Gl' imparziali e disappassionati converranno con noi che non vi fu alcuna nazione la quale per copia o grandezza di opere, o per numero ed eccellenza di scultori venir potesse coll'Italia a contesa: la qual cosa non può dirsi così assolutamente nelle altre arti; e massimamente nella pittura, chiari essendo i vanti delle scuole straniere, se non quanto quelli delle italiane, al certo però meritevoli d'un posto assai distinto nella storia dell'Arte. Ciò servirà per giustificare in qualche maniera il titolo che abbiamo posto in fronte a quest'opera, che alcuno potrebbe giudicare improprio e troppo generale, quando strettamente intendesse di riscontrare in queste pagine della storia nostra le più minute cose, che si operarono da tutti gli artisti di qualsiasi nazione per quanto esser potessero mediocri e non segnassero epoca alcuna nelle prospere o infelici vicende dell'arte. Poichè ove la scultura fu sempre trattata con poco successo e non si elevò mai a grado eminente, non presenta essa nelle sue opere alterno andamento e varietà di risultamenti; nè crediamo possa o debba far parte di questo lavoro. La qual cura rimane affidata alla solerzia de' parziali investigatori delle curiosità, e dei meriti patrii di ciascun paese, ove ogni memoria è preziosa, e può spigolarsi con diligenza ogni campo di quelle glorie che riescirono sfuggevoli all'occhio nostro. E giova ancor dichiarare, ciò che in più luoghi abbiamo pur anche accennato, che fermo tenendo il proponimento di tacer dei viventi, meno di quel solo che fu primo a dare un diverso andamento alle Arti, e scemò la maraviglia ai

miracoli dell'antichità, abbiamo lasciato un bello e vastissimo campo a chi scriverà dopo di noi, per celebrare quei moltissimi appunto fra gli stranieri i quali hanno colte in questa età nostra, e attualmente colgono gloriosissime palme, non solo nella scultura, ma anche nelle altre arti; cosicchè nè d'orgoglio, nè d'ingiustizia, nè d'ommissione avrà nessuno il diritto di gravarci per questo.

Promotore di quest' opera.

Per le quali cose, e per moltissime altre difficoltà ed ostacoli, sarebbe venuto meno il nostro coraggio a questa impresa, se non fosse stato sostenuto da quel desso, che primo fece in noi nascere il desiderio e il pensiere di gittare in carta le linee fondamentali di quest'edificio, sulle quali ci confortò a progredire costantemente.

Questi fu Pietro Giordani, ignoto a quei solo che non conoscono la letteratura d'Italia, il quale moveva continua querela che la scultura propriamente detta, e più particolarmente quella che dai Pisani a Canova racchiudeva il giro di sei secoli, fosse rimasta finora senza uno storico. E come quegli che con ogni suo aureo scritto istilla santamente l'amor dell'Italia, seppe colla più persuadente insistenza farci sentire quasi una necessità di non intralasciare l'assunto impegno, sebbene nel maggior uopo per poco fu che non si affievolisse la nostra lena: ma giova il rammentare, che nè per vicenda di tempi, nè per rallentamento d'ajuti venne trattenuto questo lavoro dal progredire fino al termine cui miravamo da principio.

Tempi nei quali fu scritta quest' opera.

L'andamento anzi dei tempi in cui furono scritti questi nostri libri lo abbiamo di sovente riconosciuto consimile a quello che accompagnò l'arte medesima nelle sue diverse e singolari vicende; il che servirà anche a provare maggiormente ciò che in più luoghi dello storia abbiamo ripetutamente enunciato, vale a dire che non si eseguirono all'ombra dei placidi ulivi le più ardimentose intraprese. E per quanto esser possa mediocre il merito del nostro lavoro, non verrà riputato a jattanza se da noi stessi è riconosciuto per laborioso ed ardito, e nato non ostante e compiuto fra le massime agitazioni che involsero la maggior parte del mondo; unica circostanza che avrà di comune nella sua tenuità colle opere grandissime di colui, che per dono del cielo dopo duemille anni in questa età stessa venne a ringiovanire il mondo delle arti.

Gradazione delle produzioni nelle Arti.

Il presentare i confronti delle diverse opere escite nelle epoche che si sono a mano a mano succedute, dimostra la graduazione con cui hanno proceduto gl'ingegni, e scema la sorpresa di alcuni slanci, i quali realmente non sono che progressioni, qualora con insistente diligenza si osservino le produzioni di queste diverse epoche. E ciò che della scultura si è veduto nel corso di questi libri, si riconobbe esser comune sovente alle altre arti. Poichè le bellissime opere del Perugino ognuno potrebbe attribuirle a Rafaello,

siccome le più insigni del Bellino a Tiziano; e andando più indietro cesseranno le maraviglie dei primi, se si prenderanno ad esame il Masaccio, il Grillandajo, il Memmi, Giotto ec. e si osserveranno Mantegna, Squarcione, i Vivarini, e via dicendo.

Così qualora si portò maravigliato il nostro sguardo sulle insigni sculture di Nicola da Pisa, di Giovanni, di Nino, poi di Andrea, e degli altri di quella prima e più celebrata scuola, fu mestiere di porre ad esame e confronto le opere di coloro che li avevano preceduti, per conoscere se, e fino a qual grado veniva a scemarsi il miracoloso operare di Nicola, capo-scuola di tutte le arti in Italia.

Epoca prima della Scultura rinascente.

E quindi fu cura non lieve, rimontando nelle epoche che precedono questi primi luminari, il cercare fra la caligine, e fra i ruderi di una più oscura antichità le opere e i nomi di coloro per cui non poterono mai dirsi interrotte e senza cultori le arti in Italia; e in Toscana non solo, ma per tutta la Lombardia, e in Venezia medesima (quantunque per maggior comodo sbrigandosi molti scrittori attribuissero a' greci ogni primordio di arte in quella capitale) andammo spigolando non senza frutto quanto potè bastarci a provare coi fatti il nostro assunto. E italiani antichissimi trovammo fra i costruttori degli edificj Pisani, e italiani rinvenimmo fra' primi operari degli edificj veneziani, e italiani dal nord al mezzodì di tutta la penisola che lavorarono cospicuamente in maniera da non invidiare in modo alcuno gli artisti, che tenevano allora le scuole nella cadente capitale del ricchissimo Impero di Oriente.

Ma i nomi di Boschetto, Diotisalvi, Rinaldo, Bonanni, e quei tanti altri che s' incontrano nel secondo libro, quando percorrendo la storia de' più antichi templi, si trova indiviso il merito degli architetti e degli scultori, e quando nel terzo si enumerano più partitamente gli Antelami, i Biduini, i Viligelmi, i Gruamonti, tutti predecessori di Nicola; que'nomi attestano evidentemente che da Bisanzo non fur tratti gli artisti esclusivamente, e che ai bizantini non dobbiamo altra riconoscenza che per averci conservato il tesoro della divina lingua, e aver trascritti molti volumi preziosi di lor mano, finchè nei migliori secoli caduto il regno d'Oriente, trovarono in Italia pane, e tetto ospitale, e mecenati generosissimi, presso i quali si ricovrarono, e scuole nelle quali diffusero l' erudizione grammaticale. Dal che ci sembra aver provato, che le arti sebbene illanguidirono, e rimasero con un filo di vita, non emigrarono però mai dal suolo italiano.

E fu appunto in proposito di questa antica esistenza delle arti, che ci dilungammo in una nota intorno alla natura degli antichi metodi del colorire all'olio, conosciuti fino dall' XI secolo per un trattato *de omni scientia artis pingendi*, chiamato *Tractatus Lumbardicus*.

L' avvanzamento immenso che poi fecero le arti nell'epoca di Nicola da Pisa fu prodotto dall'osservare le opere dell' alta e maestra antichità, in concorso coll'imitazione del naturale. Fu quello il passo più grande che mosse ognuno di questi studj verso la perfezione, e pei confronti da noi esposti coll'antico, vedemmo nel XIII secolo rapidissimi avvanzamenti dell'arte dello scarpello, i quali fintantochè si confrontano colle opere degli altri scultori del medio evo, sembrano miracoli sorprendenti, e soltanto a fronte delle più classiche produzioni vedono attenuato il loro pregio.

Carattere dell'arte nell' epoca prima.

Lunga età stettero prima di diffondersi le pratiche e lo stile reso migliore; sebbene questa lentezza fosse però sempre accompagnata da savio pensare di ottimi osservatori, i quali operavano con grandissima circospezione, e timidezza unite alla verità, e alla più giusta espressione degli affetti. In questa prim' epoca dell' arte, secondo la nostra divisione in cinque periodi consecutivi, noi abbiamo costantemente ammirato semplicità, imitazione diligente, ed espressione. Le arti non attesero a sorprendere, ma si diressero a toccare il cuore: e siccome la devozione si manifesta immediata con sentimenti dolcissimi e affettuosissimi, così i primi monumenti che si scolpirono essendo sacri al culto e all' altare, furono trattati in maniera da commuovere, ed eccitare piuttosto la sensibilità, di quello che dar pascolo all' immaginazione.

In questi primi due secoli nei quali le fabbriche di Pisa, di Siena, di Orvieto, di Firenze, di Venezia, di Milano ebbero incremento, si andò preparando il più gran trionfo dell' arte per la susseguente epoca di Donatello, nella quale le porte di Andrea da Pisa dovevano mostrar tracciata la strada a quelle del Ghiberti, e la sorpresa dei bassi-rilievi dell'arca di s. Domenico, dei Pergami di Pisa, di Siena, e della facciata d'Orvieto, e i monumenti dei Tarlati, degli Scaligeri, e le sculture del palazzo ducale di san Marco, e quelle del campanile di S. M. del Fiore dovevano essere l' anello intermedio tra i barbarismi dei tempi oscuri, e le grandi produzioni del XV secolo.

Epoca seconda

Aumentate le cause, si aumentarono gli effetti, e l'Italia fu piena in breve di artisti eccellenti pei bronzi e pei marmi. Niccolò dalla Quercia, Matteo Cividali, Donatello, il Ghiberti, Desiderio da Settignano, i Rossellini, i Majani, i della Robbia, Andrea da Verocchio, e tutti quei bravi artefici fiesolani reser chiarissima la Toscana per le porte di bronzo, i monumenti sepolcrali, le statue, gli altari ornati di eleganti rilievi, i cammini, e gli acquaj nei palazzi dei grandi, e per le argenterie famose di s. Gio. di Firenze, e di s. Jacopo di Pistoja. Nè la Toscana sola resero adorna; chè in Bologna, in Padova, in Milano, in Napoli vi condussero lavori insigni, e fecero allievi di chiarissimo nome. Intanto il Riccio, il Cavino, il Camelio, il Leopardi negli stati veneti emularono i maestri toscani, e la numerosa scuola di

quei famosi Lombardi (per nome di famiglia conosciuti) riempì tutta Venezia di mirabili sculture, che attestano ancora a qual segno nel quattrocento l'arte spingesse il suo volo. La certosa di Pavia e il duomo di Milano misero a prova gli artefici di quelle pingui contrade, la cui scuola era stata fino a quel tempo presso a quegli industriosissimi scarpellini di Como e di Campione che lavorarono in tutti i principali edificj d' Italia; e Andrea Fusina, il Gobbo Solari, Antonio Amalteo, Jacopino da Tradate e molt' altri levarono grido de' loro scarpelli. Modena pel Mazzoni, e per Properzia de Rossi, e Napoli per Ciccione, per il Bamboccio, il Monaco, e Aniello Fiore non furono oscure; cosicchè si vide universalmente per tutta Italia diffuso il gusto di quest' arte, la quale s'era incominciata a trattare dagli architetti, e dagli orefici, divenuti generalmente scultori, fonditori, plastici, e cesellatori; e lavorarono di conio, e di niello persino, applicandosi quasi tutti a una quantità di solertissimi esercizj di scarpello, di bulino, e di minutissimi e ingegnosissimi ferri.

Carattere dell' arte nell' epoca seconda.

Il carattere però dell' arte in questa seconda epoca fortunatissima può dirsi che fosse conforme dovunque, quanto alla sostanza dell'espressione. In Venezia, e in Toscana si vide più sviluppato e più prossimo alla perfezione che non negli estremi d'Italia, appunto perchè da quei due centri tutto sembrava dipartirsi ciò che alle arti portava incremento: e Roma, che non prosperava ancora, per l'assenza della sua corte pontificale, non entrò per terza in questo arringo che nell'epoca susseguente, quando ritornò in sua sede lo splendor del triregno.

Modesta l' arte metteva in evidenza l'oggetto e cercava di non far di se stessa una mostra di soverchio pomposa. Il cuore prendeva in ogni cosa interesse, e mettevano gli artisti ogni studio a commuovere, pochissimo a sorprendere. Ingenuità, semplicità, dolcezza, affetto, e concetti purissimi, elegantissimi si veggono in tutte le opere di questo secolo. La mano non superava le forze del pensiero, e appunto, come abbiamo altrove osservato, per la bella semplicità delle composizioni, se da pochi tratti in contorno dovesse decidersi del merito intrinseco delle opere nelle varie età dell'arte, quelle di Ghiberti, di Donato, del Riccio, del Leopardo starebbero vicine senza temer del confronto alle più belle opere dell'alta antichità. La sola perfezione dell' esecuzione, una certa scioltezza, e un po' più d' ideale mancava ancora, che dalle tavole di quest' opera, nè da alcun' altra che i più diligenti bulini tentassero anche di esporre, si potrebbe mai discernere.

Epoca terza

Fattasi l' arte più adulta, sentì d'aver acquistato forze maggiori, I modelli della natura e dell'antico si andarono trascurando, perchè si credeva di averli imparati a memoria, e nell'operare si negligeva ogni giorno semprepiù il carattere della verità. Quel po' di stento che restava alle opere del quattrocento

parve loro comunicasse una certa fredezza; si cominciò a largheggiare; e a cercare l'effetto, la scioltezza, il grandioso, il brillante; e tutto questo sarebbe stato eccellente, se si fosse saputo ottenerlo, senza danno del semplice e dell'ingenuo.

Carattere de l'arte nell'epoca terza.

L'espressione che manifestasi per tratti finissimi si andò dileguando, e quelle figurine mosse con grazia, con riverenza, con divozione, con affetto non si scolpirono più. Tutto questo doveva fatalmente aprire la strada all'amore di novità, scoglio ove rompono pur troppo tutti coloro che sono dotati di un genio trascendente. E questo genio apparve infatti come una meteora ardente in mezzo alla mite candida luce di un'alba serena. Egli sorse gigante, e sciolse la briglia a un ingegno colossale, signoreggiando tutti i campi dell'arte, e in tutti difondendo l'amore del grande, del nuovo, dell'immaginoso; e chiuse le porte ad ogni più dolce espressione, a tutte le maniere semplici e delicate; urtò e non commosse; fece inarcare le ciglia, stupire e maravigliar tutti, e levò un rumore spaventevole in tutto il mondo delle arti. I suoi proseliti furono moltissimi, e signoreggiò lungamente per tutto ciò che dal disegno dipende. Gli parve d'aver tocco di slancio fin dove poteva umano ingegno arrivare; e in effetto egli giunse con rapidità ad un estremo oltre cui stava aperta una voragine minacciosa. Tutti i giovani credettero quella via più facile se non più sicura, più atta ad ottener la sorpresa e l'ammirazione di cui è sì vago l'animo dell'uomo; e siccome l'espressione dilicata pare riservata a commovere i pochi, e la maraviglia destinata a scuotere l'universale, così tennero questa via che conduceva all'effetto più pronto, e più sicuro. Il divino Michelangelo stette modello d'ogni arte, e largheggiando con franco ardimento oltre ogni confine, preparò la caduta la più fatale a coloro che vennero dopo di lui. Genio incomparabile e grande! egli stesso conobbe il precipizio che aveva escavato a' suoi imitatori, e lo enunciò. Ma nudrito egli delle migliori instituzioni, seppe tenersi su quel pendio da cui caddero tutti gli altri; e se furonvi opere d'alta lode meritevoli fra' suoi contemporanei, si vede il grande decadimento ne' suoi successori. Questa verità noi toccammo con aperta franchezza e con intimo convincimento, senza defraudare quel grande degli onori che la posterità gli ha decretati. Ma nessuno levossi contro il nostro opinare e le nostre conclusioni, che nella scuola del Bonarrotti l'immaginazione è tutto, il cuore è nulla. Noi lo seguimmo in presso che tutte le opere di scarpello, e grandi anche ci apparvero, sebben astri minori, Alfonso Lombardi, il Bandinelli, l' Ammanati, il Rustici, Bacio e Rafaello da Monte Lupo, Gio. dall'Opera, Andrea, e Jacopo Sansovino, Vincenzo Danti, il Montorsoli; il Cioli, il Lorenzi, il Tribolo e quel bizzarro ed agile ingegno di Benvenuto Cellini, e Gio. Bologna, e il Francavilla, ultimo di quella scuola. Bellissime e chiare opere escirono da queste mani di egregi

artisti, che la Toscana e Roma adornarono d' infinite preziosità. Anche in Venezia fecero a gara per renderla sempre più ricca e avvenente. Alessandro Vittoria, Girolamo Campagna, Danese Cattaneo, che possonsi contare fra i principali luminari di quest'epoca; e la Lombardia aprì gli occhj a un nuovo genere di sorpresa dinanzi alle opere di Agostino Busti, che se non vinse nel merito intrinseco le belle produzioni di Guglielmo dalla Porta, superò tutti gli scarpelli per la singolare agilità della mano e dei ferri. Finalmente Marliano Nola, e Girolamo Santa Croce sostennero in Napoli mirabilmente l'onore di questo secolo.

Sviluppato così con tanta universalità il genio dell' arte nel cinquecento, non potè più contenersi in Italia tanta luce; chè in Francia gli artisti nostri vi avevano già fondato il bello stile, come lo attestano le opere di Jean Cousin, di Jean Goujon, di Germain Pilon, ammirabili quanto le migliori produzioni di molti artisti italiani.

Ci parve angusto lo spazio perfisso a questa storia, quando ci avvedemmo nello splendor di quest' epoca della folla che ci si parava dinanzi di quegli esimj intagliatori di gemme, coniatori di medaglie, lavoratori di nielli, di tarsia, d'avori, d'azzimina, e quando si riconobbe che artisti celebratissimi in cento rami d' industriosi artificj, in incavo, o in rilievo, facevano parte con buon diritto della famiglia degli scultori; cosicchè in iscorcio e con rapidità demmo qualche tocco sul merito di queste produzioni che in quell'età arrivarono a un grado di perfezione singolarissima.

Il Finiguerra, Caradosso, il Francia, il Cellini, Gio. dalle Corniole, il Poggi, Jacopo da Trezzo, l'Annichino, Gio. da Castel Bolognese, il Grechetto, il Cavino, Valerio Vicentino formano coi loro nielli, i loro conii, i loro cammei, i loro cristalli, i loro ceselli la delizia e la preziosità dei gabinetti più ricchi, e inducono in errore i più periti osservatori sull' origine di tante gemme e di tante medaglie attribuite alla maestra antichità, le quali furono da essi lavorate con finissimo magistero.

Epoca quarta.

Da tanta elevatezza ove erano salite le arti nel cinquecento, non potevano più ricadere per mancanza o d'esempj o di mezzi ad uno stato di povertà o d' angustie, e venir neglette e respinte alla barbarie dei secoli da cui erano escite. I potenti smaniosi di proteggerle e di animarle parevano assicurarle dalla caduta; e la civiltà sparsa quasi per tutta l'Europa faceva sentire il bisogno di questi studj, che dopo aver servito all' ornato del tempio e della reggia, dovevano col propagarsi più universalmente render pur anche più adorna e più deliziosa la vita, soddisfacendo a' bisogni fittizj dell'uomo.

Carattere dell' arte nell' epoca quarta.

Ecco l'epoca singolare del seicento, in cui quanto più lontane erano le arti da una specie di barbarie, altrettanto s' avvicinarono a un' altra non preveduta. Dal difetto si cadde nell' eccesso, e la mano dell' uomo avvezza a un

più libero maneggio dei ferri, e l'abbagliante, e il sorprendente che cominciavano ad applaudirsi sul finire del cinquecento, apersero la strada alla smania di novità, come se due strade opposte condur potessero alla meta medesima.

La novità fu applaudita con molta ragione nelle scoperte del filosofo che cominciò dal togliere il velo ai misterj della natura, e a far comparire le scienze; la novità fu cercata dall'artista che essendo giunto ormai a una elevatezza superiore, nel punto che stava per giungere alla sua meta, andò a perdersi in un laberinto di stravaganze, e si rinnovò per lui il caso di Icaro. Le arti, e le scienze non erano alla medesima condizione; queste erano al bujo, e quelle nello stato il più luminoso; ma il plauso delle nuove scoperte sedusse i poveri artisti a tentare anch' essi un nuovo sentiero, sembrando loro misero e angusto il seguito fin ora, e venendo sedotti dai clamorosi successi del grande antesignano del secolo precedente. Sbagliarono di scopo, e dimenticarono che l'arte non fu, e non sarà mai che una scelta imitazione del naturale; vollero creare e scuoprir nuovi modi, nuove forme; e loro parve che le nuove terre scoperte, e i sistemi, e le leggi dei movimenti e dell' economia mondiale aprir dovessero un adito a nuove vie anche per le opere dell'architetto, del pittore, dello scultore.

Cessò per così dire d'esser presa a modello tanto l'antichità che la natura; e il Bernini, genio vivacissimo e di felici disposizioni ripieno, dominato dall'influenza di questi falsi principj assoggettò alla sua maniera strana e bizzarra le arti in Italia, come Le Brun pittore della corte aveva fatto in Francia; cosicchè questi due stettero tiranneggiando per così dire la terra e condussero le arti alla perdizione.

Se non che il Bernini per l'ampiezza del teatro sul quale esercitò la forza del suo ingegno potè dilatare più estesamente le dottrine, e gli esempj, e riempì Roma di opere magnifiche e stravaganti ad un tempo, nella maggior parte delle quali si vede talora lo strano accozzamento dell' altezza del genio nei concetti e della maestria della mano abilissima per l'esecuzione, così stranamente poi discordanti colla depravazione del gusto, dalla quale fatalmente ricevono un carattere quasi tutte le sue produzioni.

Questi modi sedussero anche perchè incontrarono mecenati che li protessero: e gli artisti non è raro che vengano guasti e corrotti da chi intende di accordar loro protezione. Tutti gli scultori dovettero porsi sotto i vessilli del Bernino per aver pane; e non si contano molte e grandi occasioni in cui potessero distinguersi coloro che si tennero indipendenti da lui, come l' Algardi, e il Fiammingo, che poche opere ottennero, e mediocrissima protezione.

In questa età tutto prese un aspetto conforme; l'arte cessò d' avere un

dominio; poichè essa fu dominata e assoggettata a una folla di convenzioni stravagantissime.

Furono confusi i diversi regni. Gli scultori si misero a trattar lo scarpello imitando le opere di pennello, gli architetti presero in abborrimento le linee rette; l'affettazione occupò il luogo della grazia; non si parlò più di espressione, di commovimento, tutto si torse e persino le ossa ed i muscoli piegaronsi a modificazioni convenzionali: i trafori, gli svolazzi de' panni, le sottigliezze e le meccaniche dell'esecuzione invasero il merito della semplicità e dell'eleganza; e i nostri giovani anni trovarono questi studj, e queste produzioni in tale stato per tutta l'Italia.

Epoca quinta e carattere dell'arte in quest'epoca.

L'amore dei viaggiatori per le antichità, la scoperta di Ercolano, i nuovi dissotterramenti in Roma, lo studio della archeologia, Algarotti, Mengs, Winkelmann, Milizia cominciarono sul finire della scorsa età a mettere di nuovo in movimento gli animi e a destare dall' ubbriachezza le arti. Era tale la distanza dei dissepolti avvanzi di antichità, e dei ruderi venerandi da tutto quello che si operava dagli artisti viventi, che ne furono scossi tutti coloro, i quali avevano anche un senso mediocre; e queste circostanze predisposero la felice epoca in cui Canova quasi da se stesso educandosi ai rudimenti dell'arte in luogo ove erano pochissimi e fallaci insegnamenti, mosse animoso in teneri anni per quella via, che era del tutto abbandonata, anzi forse da nessuno fu mai seguita da che le arti erano risorte in Italia. Molti stupirono, e rimasero incerti; pochi gli fecero coraggio, ed altri tentarono di gridar contro l'innovatore; ma egli modestissimo e timido si tacque, e le sole sue opere risposero, trepidandogli da prima persino la mano: finchè fatto più franco, i monumenti dei Papi, le statue dei Pugillatori, l'Ercole e Lica, il Teseo, le Veneri, le Grazie, il Paride offersero all'Italia ed al mondo una serie di bellezze, alle quali non poteronsi comparare nè le opere dei predecessori, nè quelle dei contemporanei; poichè nessuno neppur produsse lavori di tal forza, di tal mole, di tal genere. Due tavole comparative in questo nostro ultimo volume segnate XLVI e XLVII presentano la successiva progressione e andamento dell'arte, da Nicola di Pisa sino a Canova. In generale non trovasi alcuna stretta analogia tra l'operar di quest' ultimo, e le produzioni di tanti che il precedettero per l'andar di sei secoli. Noi abbiamo in più luoghi indicato poter questa analogia trovarsi tra le opere di lui, e le antiche che abbiamo qualche volta prodotte. È bizzarro però il trovare il Paride accanto alla statua del Davide di Pietro Pacilli, uno degli ultimi che il precedettero, e gli fu quasi contemporaneo. Ove poi si guardi soltanto alla composizione e al concetto, s' incontrerebbe maggior affinità di stile tra la statua del Ghiberti, e le opere di Canova, poichè grandiosa, semplice, naturale, e assai ben panneggiata. Ognuno

da se stesso potrà comparare con libertà di opinione; e quanto da noi fu espresso nel corso dell'opera, figurato in iscorcio su queste due tavole, presenterà all'osservatore qualche materia alle sue deduzioni. Il linguaggio tenuto da noi nel parlare di Canova avrebbe forse potuto offendere la sua modestia, se per lui non fosse cominciata la posterità; e come egli non deve curare nè accorgersi di qualunque biasimo gli fosse dato, così non gli è lecito di porre un limite ad alcuna lode; tanto più che dessa non gli fu mai tributata alla cieca, come i favori della sorte alla maggior parte dei fortunati, e bisogna in ciò concludere con Luciano che: *La lode è cosa libera, nè le fu prescritta misura alcuna dalle leggi, avendo per unico fine il rendere maraviglioso a tutti e degno di emulazione colui che viene lodato*.

Oltre di che non ci siamo in alcun modo prefisso di tessere le lodi di lui, cui non mancheranno certamente e biografi, e lodatori d'ogni maniera colta, e gentile; talchè chi di ciò fosse vago, fra moltissimi che di questo occuparonsi finora, potrà soddisfarsi cogli articoli letterarii dei giornali di Europa, e particolarmente di Francia, colle descrizioni della contessa Albrizzi, coi versi dell'Ab. Missirini, colle lettere del cav. Gio. Gherardo de Rossi, cogli scritti di Pietro Giordani, e con tante altre o poetiche, o eleganti produzioni, che nostro scopo non fu di prendere ad esame nè ad esempio.

Paralello tra le antiche vicende delle arti e le moderne.

Ciò che successe nel giro di questi sei secoli per riguardo alle arti dell'imitazione, e più specialmente intorno al loro decadimento, riscontrasi altre volte accaduto, soltanto che vogliasi gittare lo sguardo sulle più antiche storie; talmente che i maravigliosi eventi di una età spesso non sono che riproduzioni di quanto in parità di circostanze accadde in un'altra.

Gli sforzi dell'umano ingegno hanno un confine, e l'orgoglio dell'uomo bisogna che si abbassi e si calmi allorchè è giunto a una certa meta. Questa tiene di mira il bello; e quando questo bello è arrivato ad altissimo grado nell'imitazione, è follia il credere di sorpassarlo, o di attingerlo per una strada diversa; talchè il delirio di andare di là del bello, è lo stesso che la manìa di andare di là dell'arte: e chi tenta innoltrarsi con troppo ardimento, dopo essersi tant'oltre spinto, convien che retroceda o decada.

Nel confine a cui pervennero gli antichi si riconobbe che agli scultori mancarono la forza ed i mezzi per superar Prassitele o Policleto, anzi non giunsero neppur a pareggiarli, poichè l'imitatore rimane sempre inferiore al suo tipo. Che fecero essi adunque? Adottarono all'incirca gli stessi espedienti dei nostri seicentisti, che volendo superar Michelangelo stettero tanto al dissotto di lui, e deviarono sperando di emergere famosi col fascino della novità.

Cominciarono a cadere le arti in Grecia, allorquando cessò d'apprezzarsi nelle opere dei sommi maestri quell'artificiosa ed accorta negligenza nelle

minime estreme parti, per dar risalto alle massime, e i più deboli imitatori furono d'avviso di poter far meglio col finire, col rotondeggiare, col tormentare le unghie, i capelli, le estremità, e caddero in tutte quelle piccolezze che tanto nuociono alla vera grandezza dello stile. Ecco snervata l'arte senza più carattere energico, senza che un colpo solo fosse dato dal genio, e rese le parti della scultura fiacche, insignificanti, fredde, e senza espressione. Il buono si perde, se per la via del raffinamento si và in cerca dell'ottimo; nello stesso modo dice Winkelmann, *che l'uomo che sta bene nuoce alla propria salute cercando di volere star meglio*.

Andavasi forse riconoscendo il decadimento dell'arte pei nuovi metodi introdotti; e volendo poi richiamarla a' suoi più elevati principj fu nocivo, e fatale il rimedio stesso che si adoperò, se è però vero che la moda in cui vennero le imitazioni egizie prendesse la sua voga dal bisogno di riformare gli abusi risalendo alla maniera degli antichissimi maestri dell'arte (1). La qual cosa veramente potrebbe aver avuto principio da altra sorgente, e potrebbe essere poi degenerata in modo, come tant' altre costumanze che variano perchè variano, e non se ne conosce la cagione, o cercandola vi si attribuisce quella che non vi ha alcuna relazione. Vitruvio si lagna di queste imitazioni egizie, e noi le veggiamo nelle opere di scarpello salite in gran voga presso gli artisti greci, massimamente in Roma. Ma è vero che la novità d' introdurre oggetti strani, mostruosi, e minuti perdette le arti.

Così nel seicento mentre l'arte parimente s'avviava ad una nuova decadenza, si vide che quella facile semplicità adoprata da'buoni maestri, e osservata nelle più antiche opere de'greci institutori, incominciò a dispiacere; e volendo l'arte mettere in evidenza se stessa, fu fatto appunto come nei tempi dell'anterior decadimento, vale a dire si espressero con diligente finezza i capelli, si tracciarono tutte le vene anche nei corpi femminili, e sulle mani in

(1) Non sembra molto probabile che fosse questo motivo il quale conducesse esclusivamente gli artefici greci a mettere in uso i modi dell'egizia scultura; poichè non solamente le forme, ma gli ornamenti, i geroglifici, i caratteri sconosciuti e dimenticati andaronsi rifacendo, e gli antichi idoli persino si mentivano, oltre lo scolpire anche i moderni ritratti sotto quelle egizie forme. Nè pare che per affinità di principj, e di derivazioni si facesse allora come ora fassi, ma per adulare invece il genio delle conquiste, o l'amore per le alte antichità di qualche romano Imperatore. Un consimile motivo piuttosto sembrerebbe potersi applicare ai tempi presenti, nei quali con una certa non affatto riprovevole, benchè un po' singolare finezza di giudizio, veggiamo alcuni ingegni richiamare freddamente ad esercizio le antiche pratiche, sia che per essi venga a torto giudicato corrotto, e falso il gusto dell'età in cui vivono, ossia che cerchino con tal mezzo di salire a maggior fama; e non prendono quindi di mira nella loro imitazione le opere che gli artefici sommi composero nel più eccellente periodo dell'arte, ma studiano piuttosto di risalire a un

ispecie, si esagerarono i raccorciamenti dei muscoli, e in tal modo si credè meglio imitar la natura ed esprimer la forza. L'abilità degli scultori per queste particolarità fu ammirata, ma l'arte sempre più invilita. E non è maraviglia di ciò, poichè molti osservatori privi di gusto, e di cognizione anche oggidì come in ogni tempo, fanno consistere in queste futilità l'abilità degli scultori più mediocri, ammirando vene, tendini, e muscoli eziandio se sono scolpiti fuori di luogo. Il cominciare dell'arte presso gli antichi sino a Fidia può equivalere all'epoca che lentamente anche percorse in Italia da Nicolò sino al Bonarroti. Il grande incremento, e il raffinamento dell'arte, che da Fidia giunse a Prassitele e a Lisippo, il quale può computarsi pel giro di poco più d'un secolo, vale a dire da Pericle alla morte di Alessandro, dopo cui incominciò a declinare, può compararsi all'epoca di Michelangelo, e di tutti gli altri valentissimi suoi contemporanei, che illustrarono il secolo mediceo. L'antica decadenza condusse le arti a una letargia infinitamente più lunga, e la moderna può contar quasi due secoli; e questo nuovo odierno rialzamento in cui l'esperienza, e gli esempj si sono di tanto multiplicati, potrebbe darci una lusinga assai fondata di un'epoca luminosissima: che se per avventura le produzioni del secolo **XV**, e **XVI** si debbono riputare inferiori a quelle dell'età di Pericle e d'Alessandro, non è follia il credere che quelle del **XIX** possano poi sostenerne con più decoro il confronto. Al quale prospero avvenimento noi crediamo non manchino che le grandi e moltiplici occasioni: e soltanto che andassero del pari l'ambizione per la gloria dell'armi, con quella dell'incremento degli studj, e dell'elevazione de' monumenti, sembra non potersi omai più dubitar del successo.

epoca anteriore, come quella i cui principj sono da essi riputati più severi e più puri. Per la qual cosa taluno il quale potrebbe prendere a modello del suo fare a cagion d'esempio Rafaello o Tiziano, studiar si vede sull'opera del Perugino o dei Bellini; e tal altro che potrebbe modificare il suo stile sugli scrittori gentili e abbondanti del cinquecento, preferisce di esprimersi coi castigati ma disusati modi dei trecentisti; talmente che vedonsi prese a modello le lettere e le arti rinascenti piuttosto che le adulte. Nel fare le quali cose però è da notarsi, che non si diparte dai maestri delle nostre scuole, non si risale a troppo lontane derivazioni, nè peregrini modi egizj, o persiani, o etruschi si ostentano per richiamare gli studj alla primitiva semplicità. Che qualora volesse dedursi, che i greci adottarono nella decadenza delle loro arti i modi egiziani per tentare la riforma degli abusi introdotti, piuttosto sembra verosimile che si sarebbero attenuti ai modi di Reco e di Teodoro, o degli altri predecessori e contemporanei di Fidia. E quantunque sia vero che per la continua rivoluzione delle cose umane si vada spesso a terminare dove si era incominciato; noi ci appelliamo ai conoscitori delle arti e dell'istoria per decidere, se al tempo di Adriano in cui tanta moda era invalsa di foggie egizie, questa fosse condotta dal bisogno assoluto d'una riforma, e dal ritorno alle antichissime instituzioni, o piuttosto da altre cause che abbiamo accennate.

Non vi sarà chi non riconosca, che le arti sono avviate secondo i più castigati, e severi principj. Mai con più mezzi di quelli che ora si apprestano fu instituita la gioventù. I preziosi monumenti scoperti in grandissimo numero, sono, medianti le forme estrattene, multiplicati e diffusi come non furono mai. Le nozioni archeologiche estesissime; e le stampe con eleganza di bulino, e precision di contorno resero di pubblico dritto ciò che nei secoli precedenti era riservato a pochissimi amatori, che ne facean tesoro privato. Le meccaniche dell'arte perfezionate abbreviano la fatica materiale e risparmiano un tempo infinito e prezioso agli artisti. I pregiudizj sono dovunque superati; l'antico ha racquistato il suo culto, i suoi diritti: le opere dei nostri artisti dei buoni secoli sono apprezzate col rispettivo grado di stima che loro compete; quelle del seicento spogliate d'ogni prestigio, e cadute nella meritata dimenticanza; gli ingegni sentono tutto il fervore, e attendono gli impulsi vigorosi dei mecenati, per far gareggiare l'età presente colle più celebri di cui va fastosa l'umana istoria. Tocca a voi, Re dell'Europa, che avete il vanto d'averla pacificata, a schiudere la cave di Paros, estrarne i macigni, e far che sorgano i monumenti della vostra grandezza nei fori e nelle basiliche, per emulare i bei secoli d'Alessandro, d'Augusto, dei Medici: la gloria di Canova è matúra, e cento artefici impazienti sull'orme sue aspettano per slanciarsi nel nobile arringo dai generosi potenti il segnale.

Situazione delle arti nel momento in cui termina questa storia.

INDICE

DE' LIBRI E CAPITOLI DI CIASCUN VOLUME

PER LA DIVISIONE GENERALE DI QUEST' OPERA.

VOLUME PRIMO

LIBRO PRIMO

CONSIDERAZIONI GENERALI

LIBRO SECONDO

MEMORIE STORICHE E CRITICHE
SOPRA ALCUNI PRINCIPALI TEMPLI ITALIANI OV' EBBERO LUOGO LE PRIME SCULTURE

VOLUME TERZO

LIBRO SESTO

STATO DELLA SCULTURA NELL' EPOCA DEL BERNINI.
EPOCA QUARTA

LIBRO SETTIMO

CANOVA

EPOCA QUINTA

INDICI GENERALI

ELENCO DELLE TAVOLE

Per illustrare la Storia della Scultura, divise per serie secondo la loro distribuzione nei rispettivi Volumi dell'Opera.

PRIMA SERIE NEL PRIMO VOLUME

Contiene i monumenti del XIII e XIV Secolo. Epoca di Nicolò da Pisa sino a Donatello.

Numero delle Tavole

SECONDA SERIE NEL VOLUME SECONDO

Contiene i monumenti del XV e XVI Secolo. Epoche di Donatello e del Bonarroti.

Numero delle Tavole

I Due bassi rilievi di Jacopo dalla Quercia intorno le porte di s. Petronio in Bologna.

II Due busti in basso rilievo di Jacopo dalla Quercia ivi, e due sibille in basso rilievo del Tribolo ivi.

III Lapidi sepolcrali della famiglia Trenta. Monumento di Ilaria del Carretto. Vergine posta ad un' altare in Lucca. Opere di Jacopo dalla Quercia.

IV Medaglia del Guaccialotti. Monumento del Saliceti scolpito da Andrea Ferucci in Bologna, altarino scolpito da Mino da Fiesole nel convento di Badia in Firenze.

V Due Crocefissi in legno di Donatello, e del Brunelleschi. Patera di bronzo, e s Giovanni in casa Martelli. Altro s. Gio. in galleria, basso rilievo della Nunziata di Donatello in Firenze.

VI S. Giorgio nella facciata d'Or san Michele, statua detta lo Zuccone nella torre, Maddalena statua in legno a s. Giovanni, opere di Donatello in Firenze. Basso rilievo in creta dorato della deposizione di Cristo nel sepolcro in s. Antonio di Padova di Donatello.

VII Basso rilievo di Donatello in bronzo al maggior altare di s. Antonio in Padova. Basso rilievo in bronzo dello stesso in uno de pergami in santa Croce a Firenze.

VIII Teste e basso rilievo in marmo a s. Angelo in Nido a Napoli di Donatello. Altri bronzi dello stesso in s. Antonio di Padova.

IX Putti in bronzo che cantano e suonano agli altari di s. Antonio di Padova di Donatello.

X Deposito di Papa Gio. XXIII in s. Giovanni di Firenze di Donatello. Due statue di Michelozzo scolpite in Milano. Altre due statue in Milano nel duomo al deposito Carelli.

XI Porticella di bronzo di Donatello nelle gallerie dell' accademia di belle arti in Venezia.

XII Lavoro in plastica di Gio. da Pisa allievo di Donato agli Eremitani in Padova. Due bassi rilievi del Velano in bronzo a s. Antonio in Padova.

XIII Porzione in grande del monumento del Marsuppini scolpito da Desiderio da Settignano in santa Croce a Firenze.

XIV Monumento intiero del Marsuppini.

XV Ara di bronzo in galleria. Ornamenti all' altare del Sacramento in s. Lorenzo. Cammino scolpito da Giuliano da san Gallo in casa Gondi: tutto in Firenze: medaglia di Bramante.

XVI Statua della Vergine di Benedetto da Majano alla Misericordia in Firenze. Statua di Giuliano da Majano in Castel Novo a Napoli. Pala in marmo di Antonio Rossellino a M. Oliveto a Napoli, altra pala di Benedetto da Majano ivi.

XVII Deposito di Barbara Ordelaffi in s. Girolamo a Forlì.

XVIII Deposito di Pietro da Noceto scolpito dal Civitali in Lucca.

XIX Bassi rilievi del martirio di s. Regolo, e sua statua. Statua di s. Bastiano comparata a una pittura del Perugino. Statua d'Abramo nella cattedrale di Genova, tutte opere del Civitali.

XX Bassi rilievi in bronzo del Ghiberti sull' arca di s. Zanobi a Firenze. Bassi rilievi del Brunelleschi e del Ghiberti pel concorso alle porte del s. Giovanni.

XXI Opere del Ghiberti. Uno dei compartimenti della porta maggiore, altro di una laterale del s. Giovanni, e statua in bronzo di s. Matteo all' Or san Michele in Firenze.

XXII Due bassi rilievi in marmo di Luca dalla Robbia nell' opera del duomo di Firenze. Lunetta in basso rilievo di plastica alla galleria dell' accademia di Firenze.

XXIII Basso rilievo in plastica di Luca dalla Robbia all' accademia di Firenze. Vergine col Bambino di Benedetto da Majano in s. M. Novella: basso rilievo di Andrea Verocchio nel monumento di Leonardo Bruni in s. Croce. Busto di Donato in casa Martelli a Firenze.

XXIV Quattro bassi rilievi in bronzo di Luca dalla Robbia alle porte di sagrestia nel duomo di Firenze. Altro basso rilievo di s. Regolo del Civitali in Lucca.

XXV Basso rilievo di mezzo nell' arco trionfale d'ingresso in Castel nuovo a Napoli di Giuliano da Majano. Corpo di mezzo del monumento di Leonardo Aretino in santa Croce a Firenze.

XXVI Altro basso rilievo laterale dell' arco suddetto. Bassi rilievi di Benedetto da Majano nel pergamo di s. Croce a Firenze.

XXVII Basso rilievo in argento del Verocchio nell' altare di s. Gio. a Firenze. Basso rilievo in marmo di Tullio Lombardo in s. Antonio a Padova.

XXVIII Deposito del Tartagni in s. Domenico a Bologna scolpito da Simone fiorentino.

XXIX Deposito del marchese Ugo in Badia a Firenze scolpito da Mino da Fiesole.

XXX Cammino in casa del Turco a Firenze di Benedetto da Rovezzano. Testa in grande di Leonardo Salutato scolpita da Mino.

XXXI Altarino di Mino nel duomo di Fiesole. Cartellone nel deposito del marchese Ugo.

XXXII Bassi rilievi di Andrea Ferucci da Fiesole in una capella di villa Ricasoli.

XXXIII Sculture di Maso Boscoli nel monumento Strozzi in s. M. Novella. Sculture in grande del monumento del marchese Ugo di Mino.

XXXIV Basso rilievo sul parapetto di un' altare in s. Trovaso a Venezia.

XXXV Candelabro di bronzo di Andrea Riccio a s. Antonio di Padova, e basso rilievo del medesimo. Medaglia dello stesso Riccio. Porta stendardo di bronzo del Leopardi in piazza s. Marco a Venezia.

XXXVI Due bassi rilievi in grande del suddetto candelabro, e due bassi rilievi del Riccio tolti dal monumento dei Torriani in Parigi.

XXXVII Altro basso rilievo più in grande del monumento dei Torriani. Basso rilievo in bronzo del trionfo di Costantino del Riccio all' accademia di belle arti in Venezia.

XXXVIII Bassi rilievi in bronzo d'ignoto autore, e altro di Vittore Camelio nella R. accademia di Venezia.

XXXIX Bassi rilievi in Venezia sulle porte della Misericordia, della chiesa dei Frari, e della chiesa dei Miracoli. Statue che erano sulla porta di s. Elena ora a s. Gio. e Paolo, in un deposito di casa Mocenigo in detta chiesa, e sul maggior altare in s. Rocco.

XL Basso rilievo di Alfonso Lombardo sovra una porta di s. Petronio a Bologna. Basso rilievo di Antonio Lombardo a s. Antonio di Padova.

XLI Altare di bronzo della Madonna della Scarpa a s. Marco in Venezia.

TERZA SERIE NEL VOLUME TERZO

Contiene i monumenti del XVII e XVIII Secolo sino a giorni presenti. Epoche del Bernini, e di Canova.

INDICE

DEGLI SCULTORI, ARCHITETTI, FONDITORI, INTAGLIATORI, E CONIATORI

NOMINATI NELL' OPERA.

In quest' Indice viene data una qualche indicazione, o delle opere, o del luogo ove lavorarono gli Artisti di men chiaro nome, credendosi superfluo il multiplicare questi cenni in proposito degli altri Professori più celebrati, che in molti luoghi dei tre volumi furono mentovati; i nomi dei quali s' incontreranno anche nell' Indice delle materie generali.

A

B

4

D

E

F

G

H

I

K

L

M

5

N

O

P

Q

R

6

S

T

U

V

Z

SCULTORI

Che vennero ommessi e da aggiugnersi.

INDICE

GENERALE DELLE MATERIE

A

7

B

C

D

E

F

10

G

H

I

K

L

M

N

O

P

13

Q

R

S

T

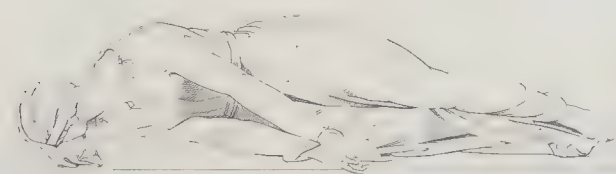
U

V

Z

Edizione di venti Esemplari in questa carta.

Del Bernini in Villa Borghese

Del Bernini a S. Bibiana

Di Stefano Maderno in S. Cecilia in Roma

Barufaldi ... Fcellan ...

Tav. III

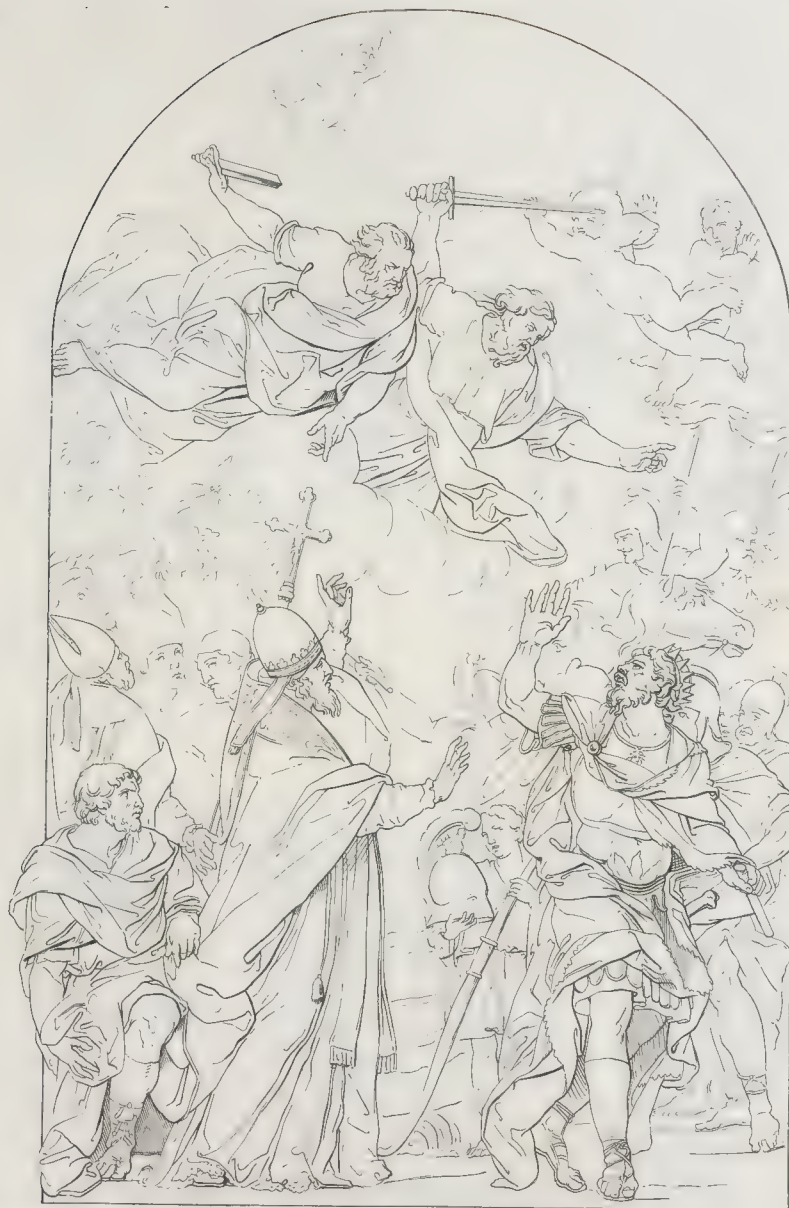
Sculture del Bernini nel monumento di Alessandro VII

Sul Ponte di Castel S. Angelo — *... Vecchie sotto la Cupola Vaticana*

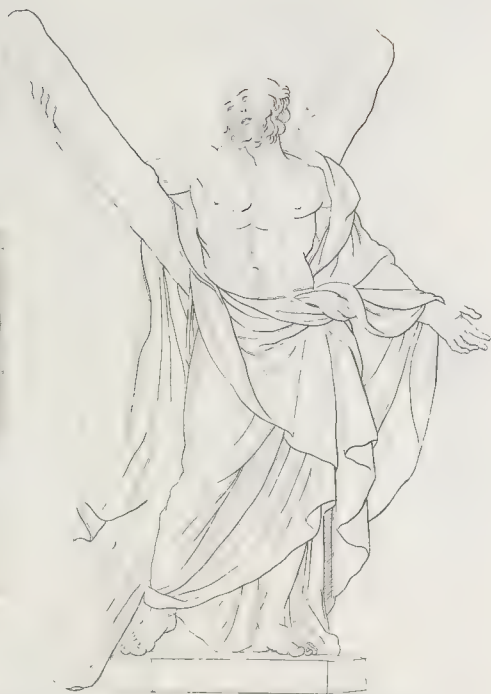
Del Bernini nella Chiesa della Vittoria.

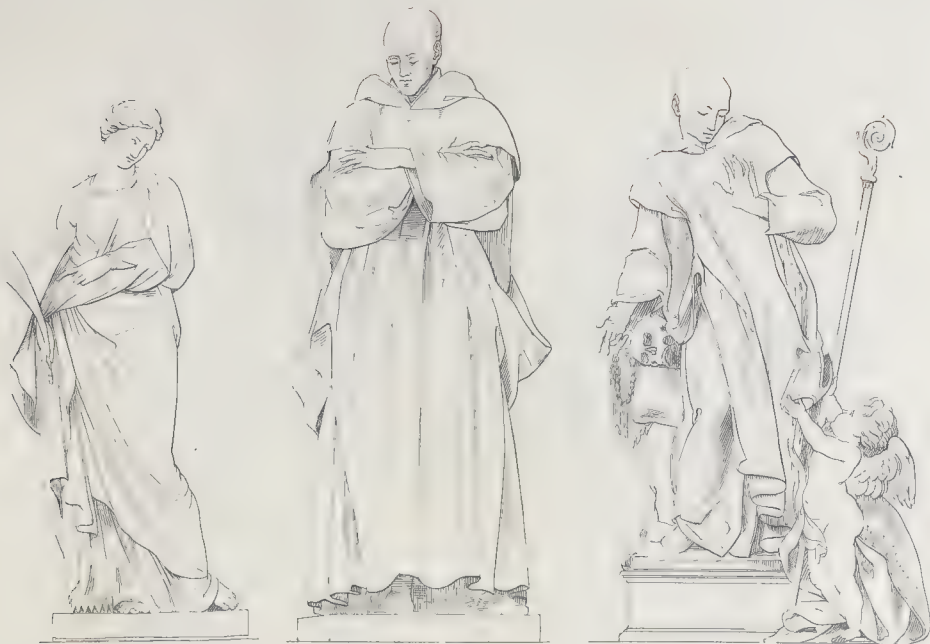
Del Fiammingo in un Monumento nella Chiesa dell'Anima

Bamfaldi dis.

Torelli inc.

Dell' Algardi in S. Pietro di Roma

Hams dis. Torellan inc.

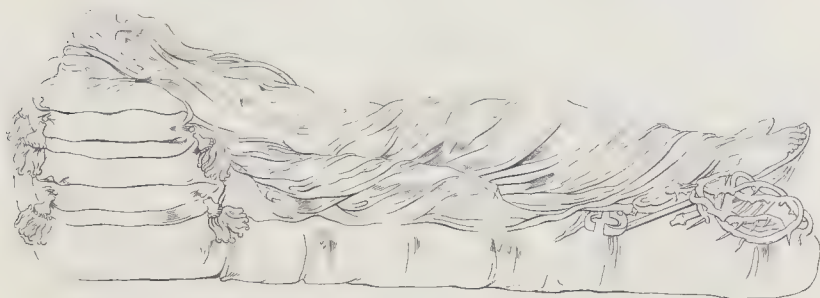
Del Fiammingo nelle Nicchie della Cupola Vaticana

Del Fiammingo nella Capella Filomarino a Napoli

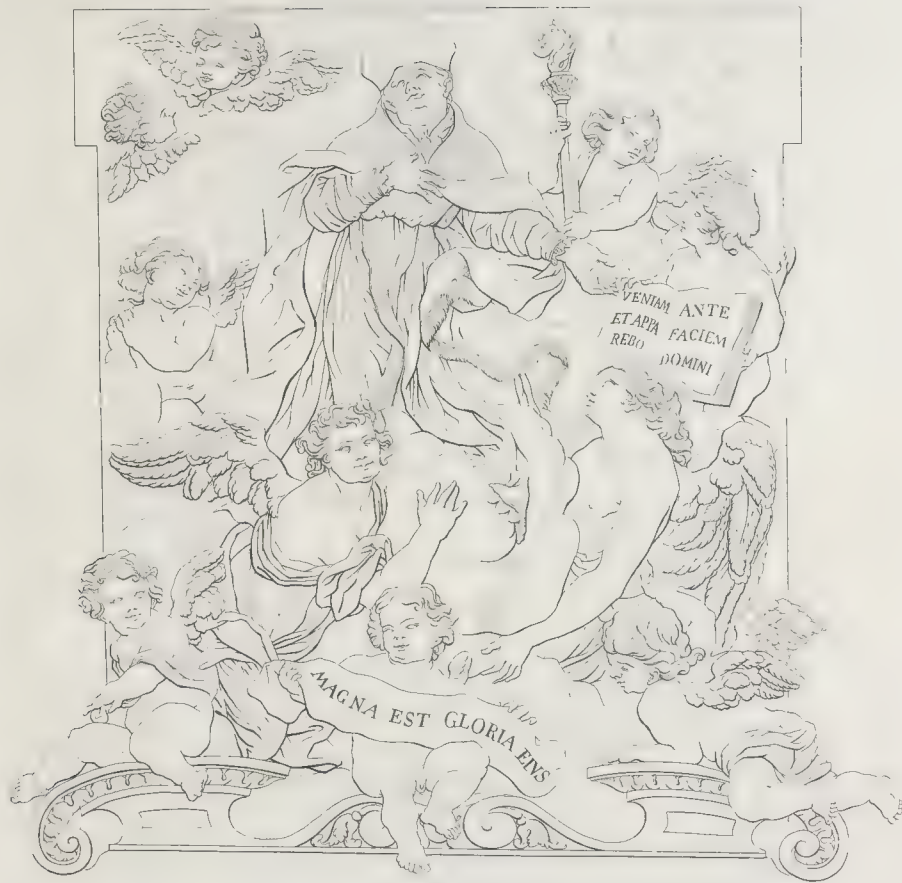
Bonaldi dis. Muscilli inc.

Del Fiammingo al Foro Trajano. Di M: Houdon alla Certosa. Di Michele Slodtz a S. Pietro

S. Giacomo Minore di Angelo Rossi a S. Gio. Laterano. Di Pietro le Brun a S. Carlo al Corso. Di Pietro Pacilli a S. Carlo al Corso

Baruffaldi dis. Musitelli inc.

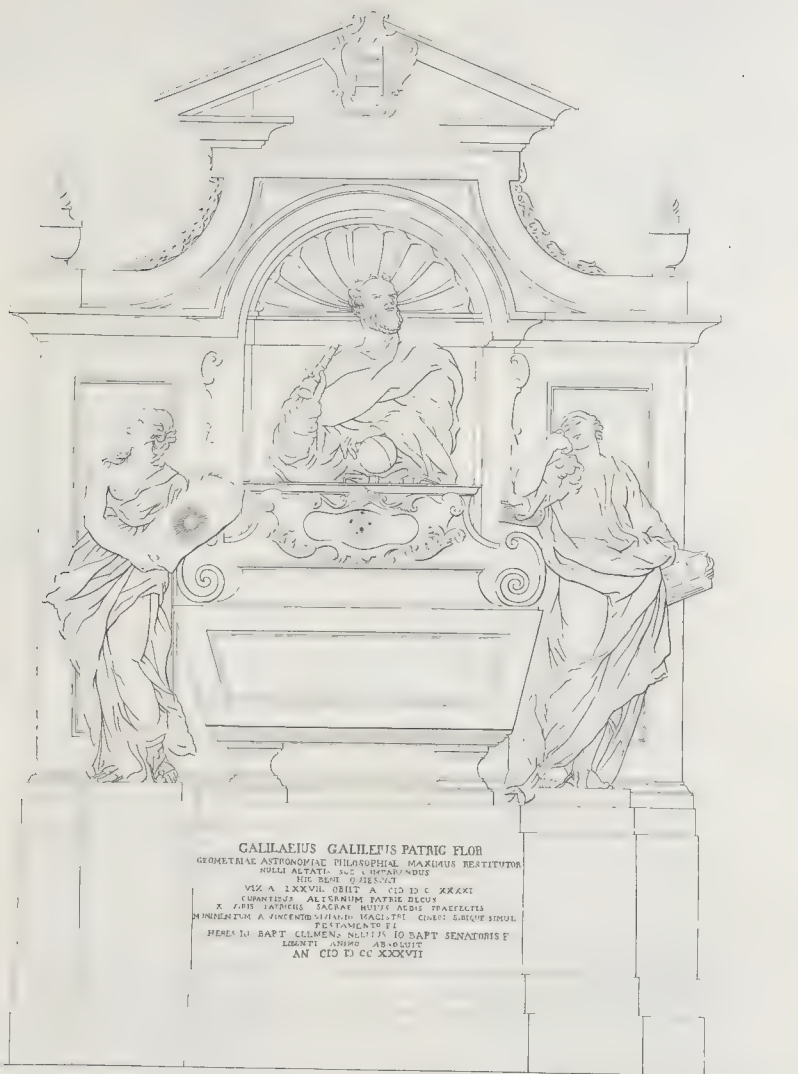
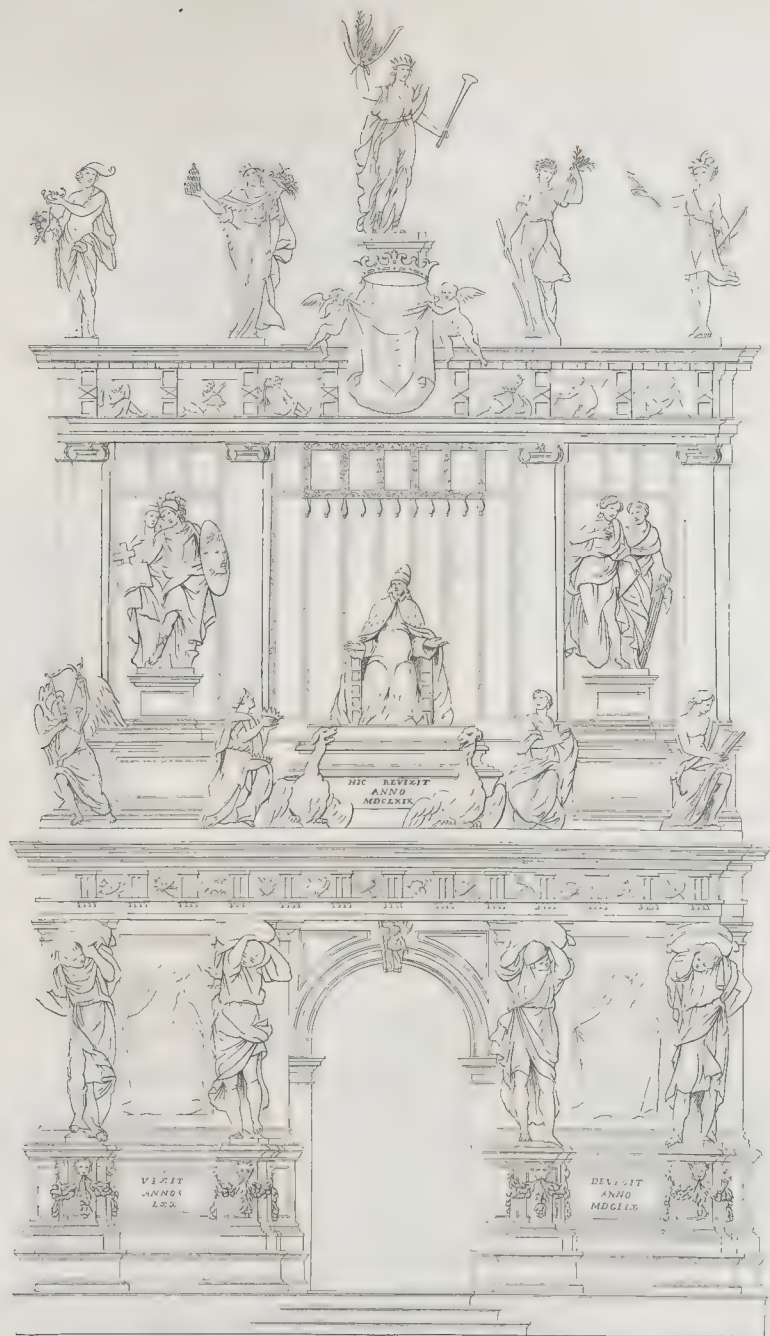
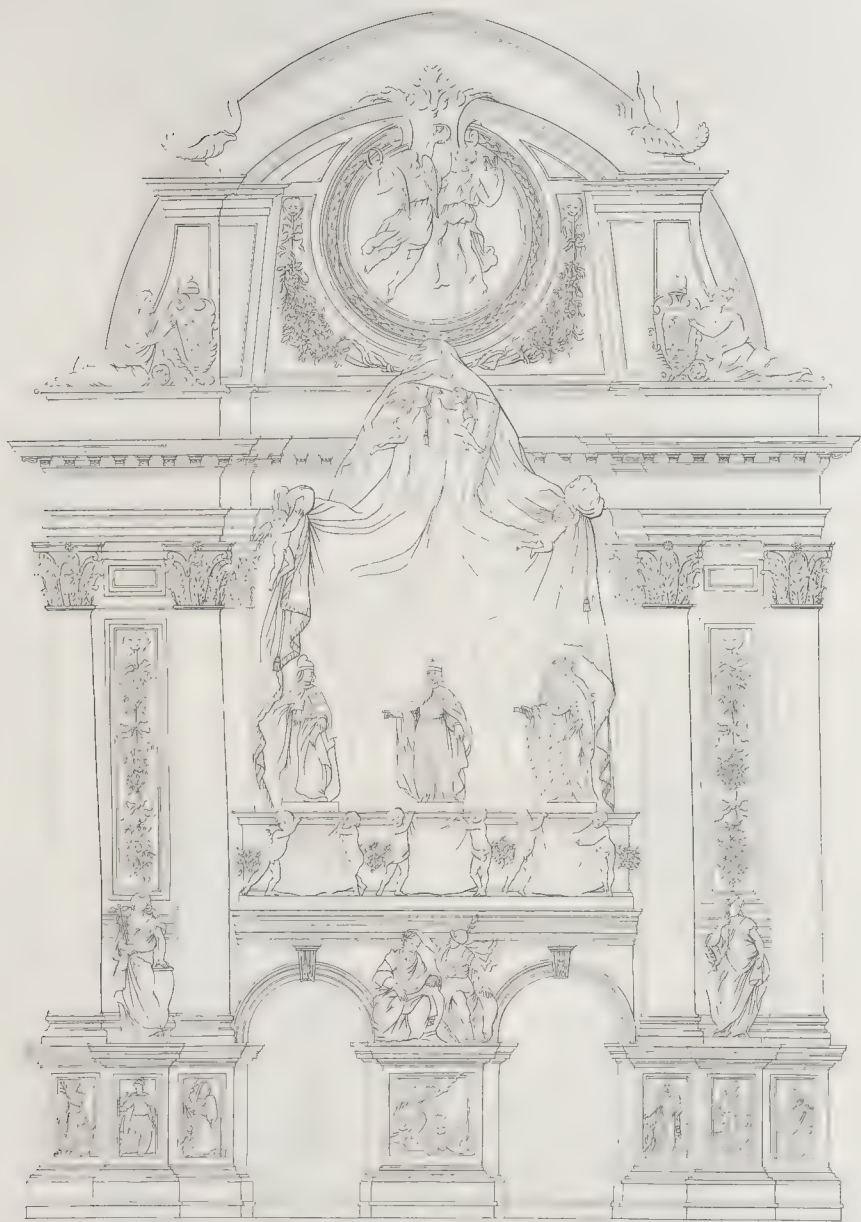
Di Giuliano Finelli nella Capella di S. Genaro

Nella Capella de Principi di S. Severo a Napoli
del Corradini.

Nella Capella S. Severo a Napoli
del Sanmartino

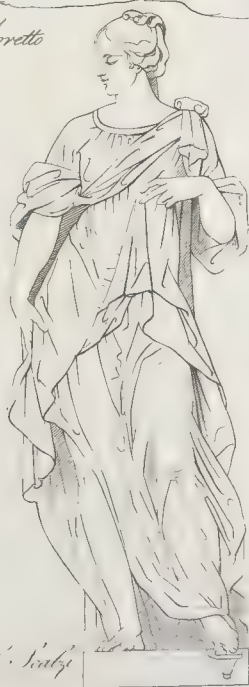
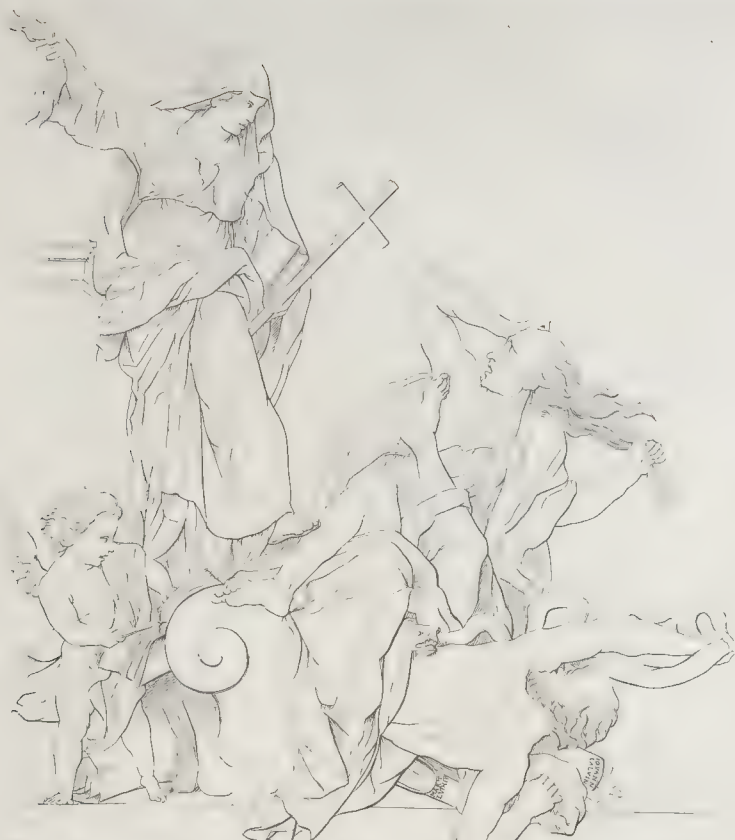
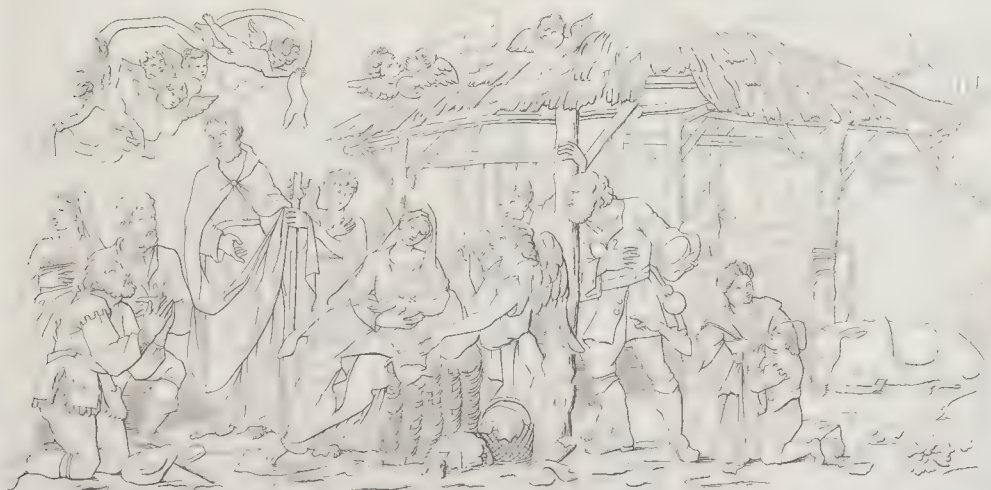
Zardetti inc.

Di Gio. Batt. Foggini nella Chiesa del Carmine in Firenze

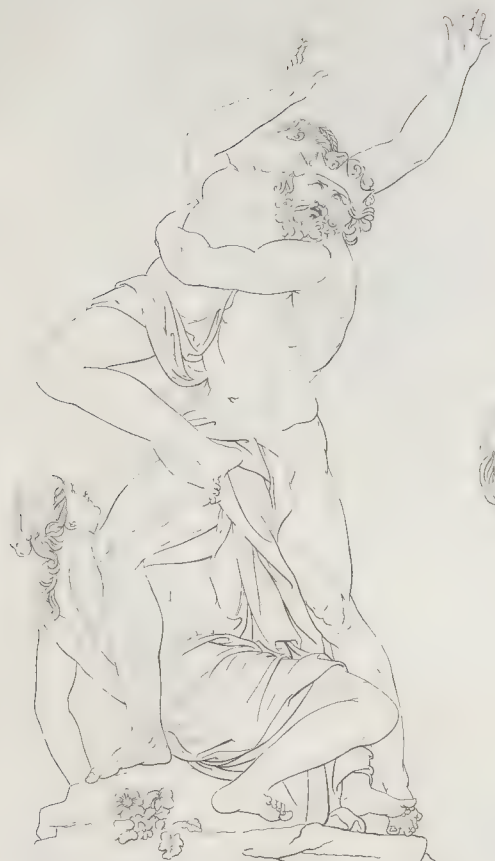
Moretti inc.

Tav. X

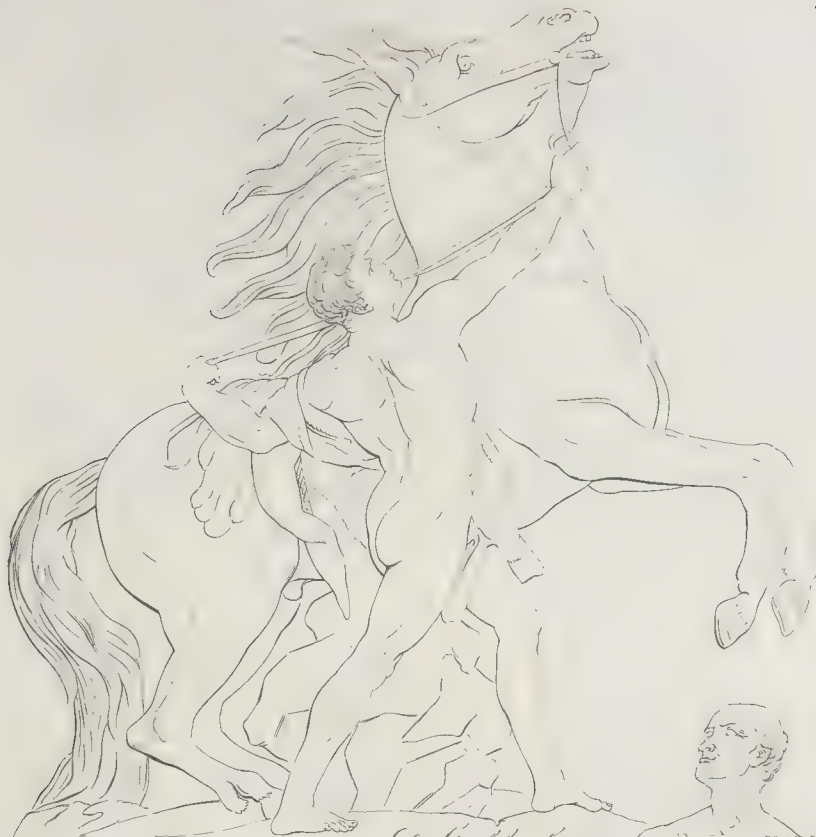
Mastelli inc.

Del' Tirali nella Chiesa di S.a Maria dei Frari in Venezia

Di Baldassare Longhena in S. Gio. e Paolo a Venezia
Monumento al Doge Valier.

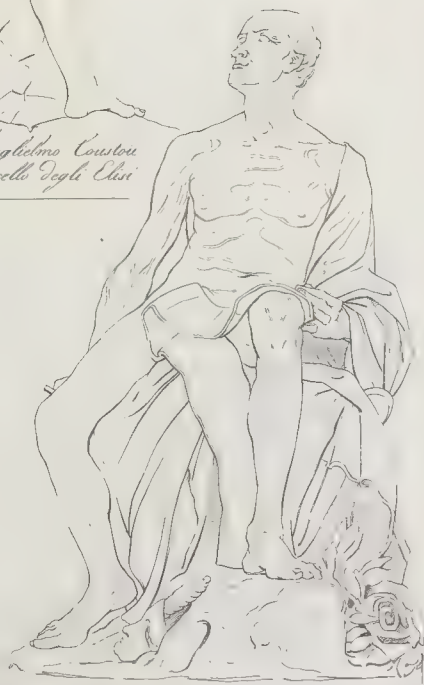
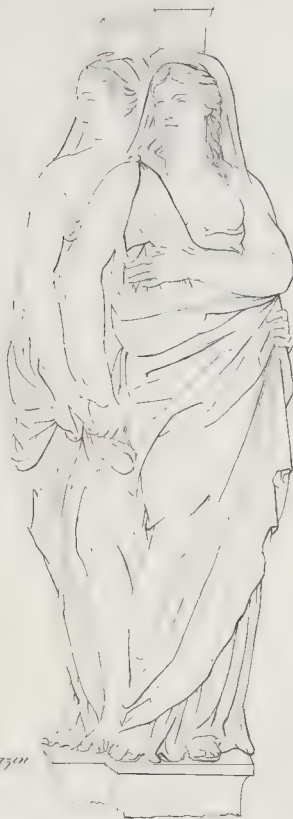
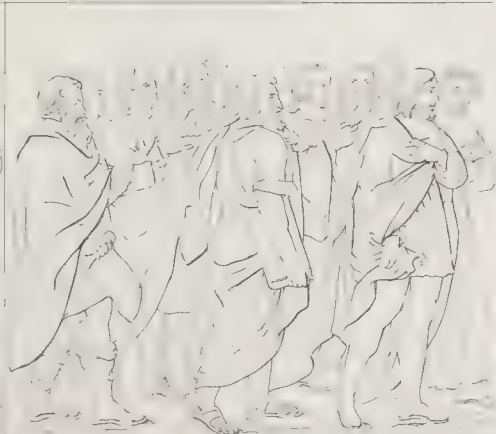
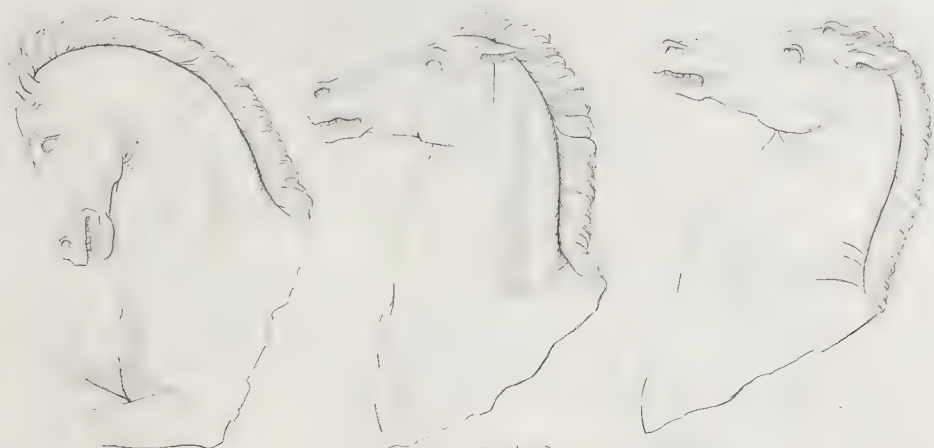
Musitelli inc

Di Giuseppe Toretto

Di Gio. Marchiori agli Scalzi
in Venezia

Di Le Gros nella Capella di S. Ignazio al Gesù in Roma

Di Giovanni Bonazza nella Capella del Rosario a S. Gio. e Paolo in Venezia

Fanelli dis. Morelli in.

Girardon nel Giardino di Versailles

Puget nel giardino di Versailles

Simon Guillain nel Museo
dei Monumenti Francesi

Di Guglielmo Coustou al Cancello degli Elisi

Fran. Anguier nell' Arco di S. Denis

Di Pigal sulla Biblioteca dell'Instituto

Cariatidi di Giacomo Sarazin nel Louvre

Bassi rilievi di Sarazin nel Museo de Monumenti Francesi

1
2
3
4
5
Sculture del Partenone
Monumenti di Filopapo
Frammento in Roma
nella Villa Albani

Nel Reale Museo di Napoli

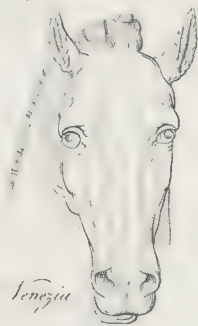
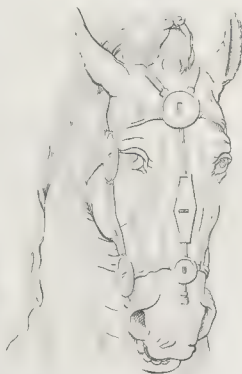
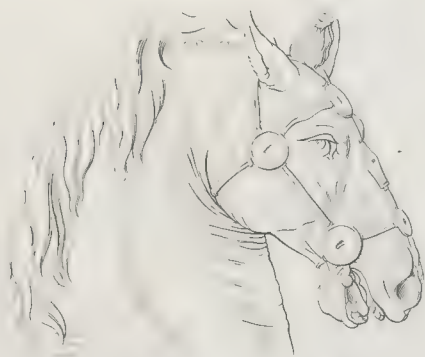
Nel Gabinetto de Bronzi alla Galleria di Firenze

Benotti inc

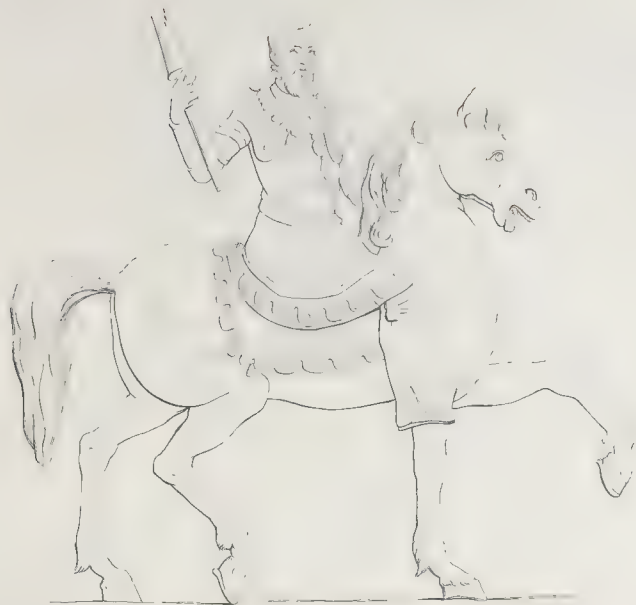
Marmo di Nonio Balbo nel Museo di Napoli

Uno dei Cavalli di Venezia

Cavallo del Campidoglio

Bernetti in.

Bronzo di Donatello sulla Piazza di S. Antonio in Padova

Bronzo di Andrea del Verocchio sulla Piazza di S. Gio. e Paolo in Venezia

Rinaldi di. Moretti inc.

Bronzo di Daniele da Volterra destinato per Enrico II in Parigi

Bronzo di Girardon - Luigi XIV. *Bronzo di Bouchardon - Luigi* XV

Moretti inc.

Modello Colossale di Canova

Bronzo Antico in Campidoglio

Bronzo di Gio. Bologna a Firenze nella Piazza del Gran Duca

Bronzo del Mochi in Piacenza
Alessandro Farnese

Marmo del Bernini a piedi della Scala del Vaticano.

Bronzo di Falconet in Pietroburgo

Bronzo del Mocchi in Piacenza
Ranuccio Farnese

Mantelli inc.

Lucantoni dis.

Fonti dis *Musitelli inc*

Tav XXVIII

Tonelo dis

Tav XXIX

Canova *Tav.* XXX

Tonioli dis *Lucatti inc*

Canova

Lemin dis

Bernatti inc

Pavantoni dis *Dala in*

Tav. XXXV

Tonolo dis. *Zoletti i.*

Ettore
Ajace
Damosseno
Creugante
Tomà dis.
Doletti inc.

Lurentini dis

Lemon dis. Bernabò inc.

Canova

Canova

Tav XXXIX

Sgaldi dis.

Durantini d.

Cipelli …

Tav. XL.

Perseo di Canova

Apollo di Belvedere

Venere di Canova

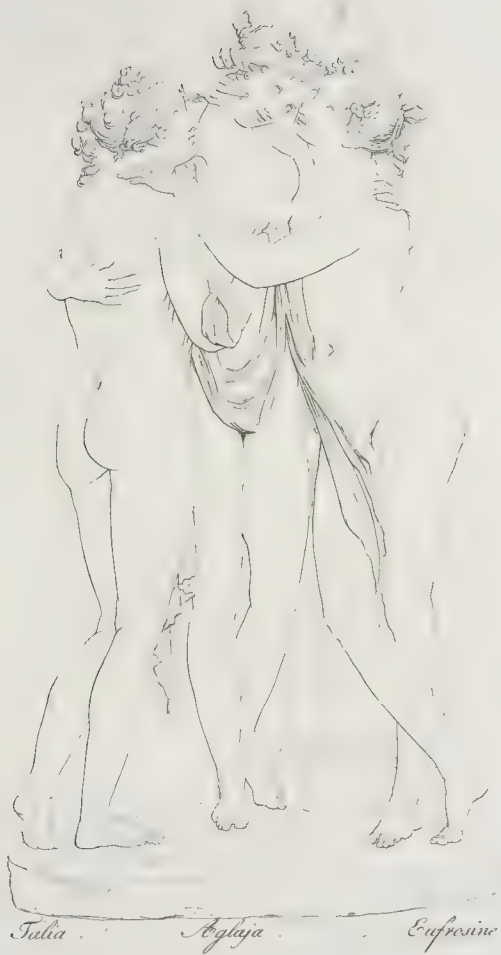
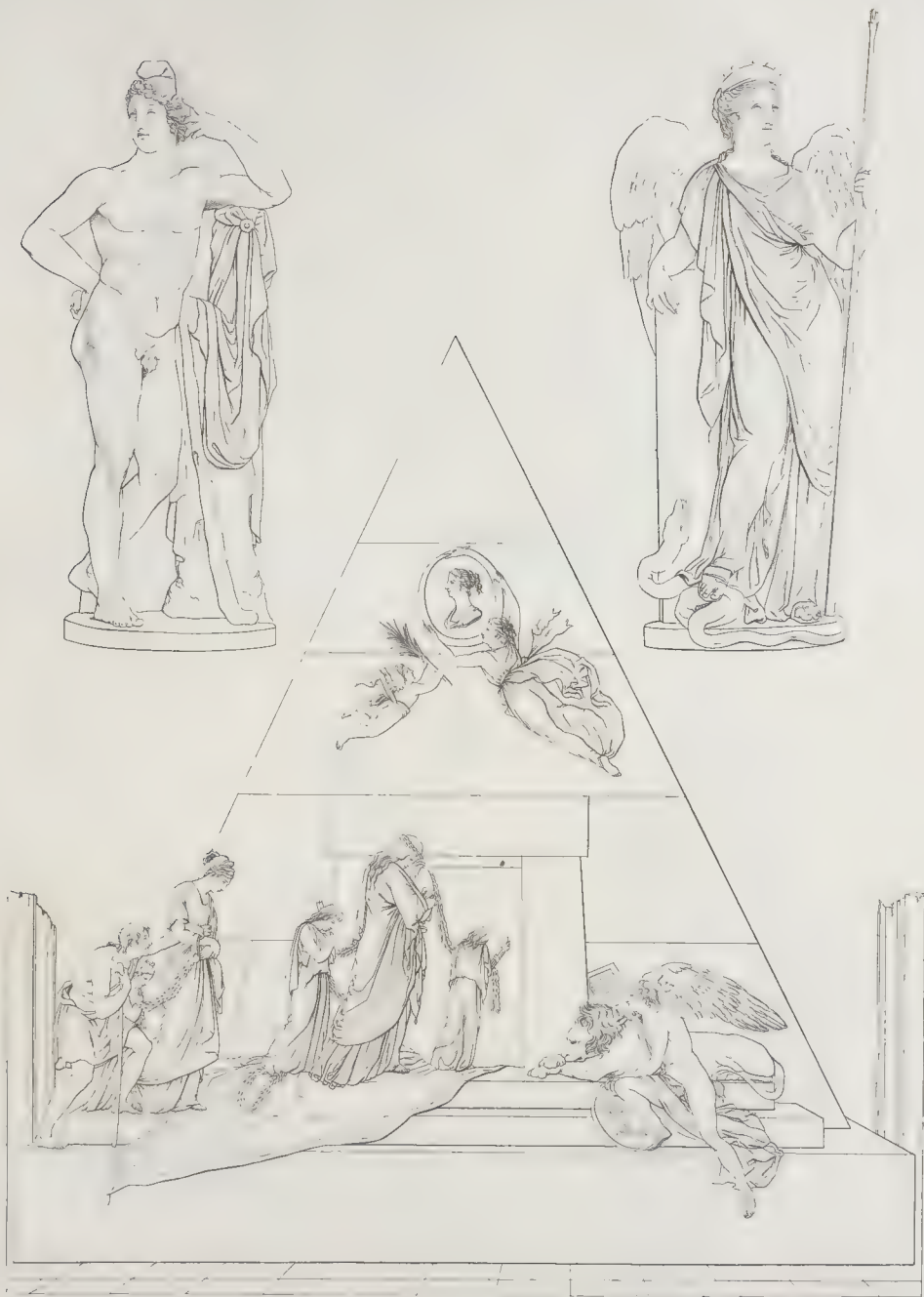
Venere Medicea

Tav. XLI

Gladiatore di Villa Borghese

Pugillatore di Canova

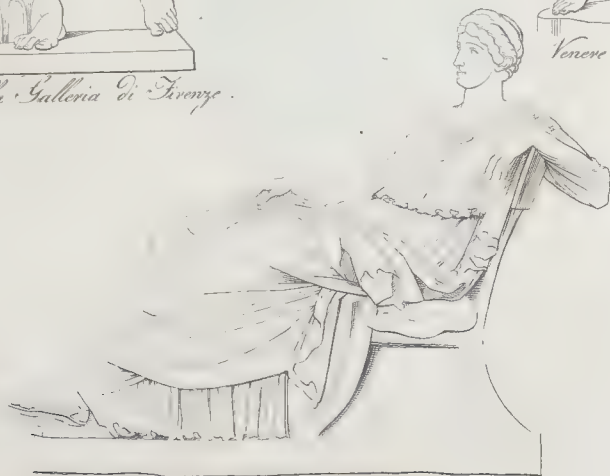
Laocoonte

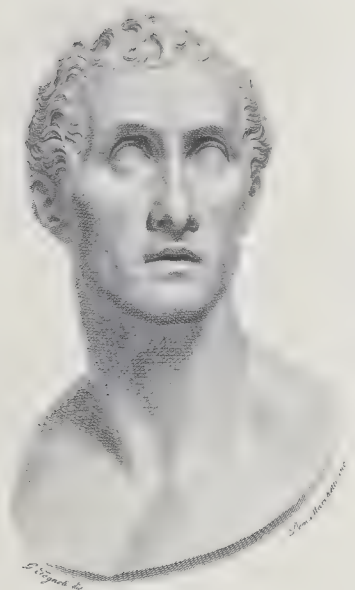
Centauro morente di Canova

Apollo di Belvedere

Basso rilievo nel Palazzo Barberini

Leone Barberini

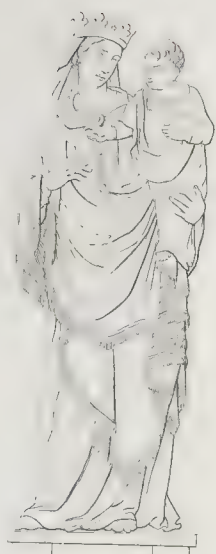
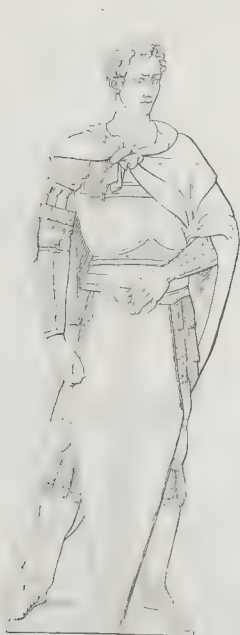
Statua nella Galleria di Firenze.

Venere Medicea

Agrippina di Campidoglio

Tav. XLIV.

ANT. CANOVA

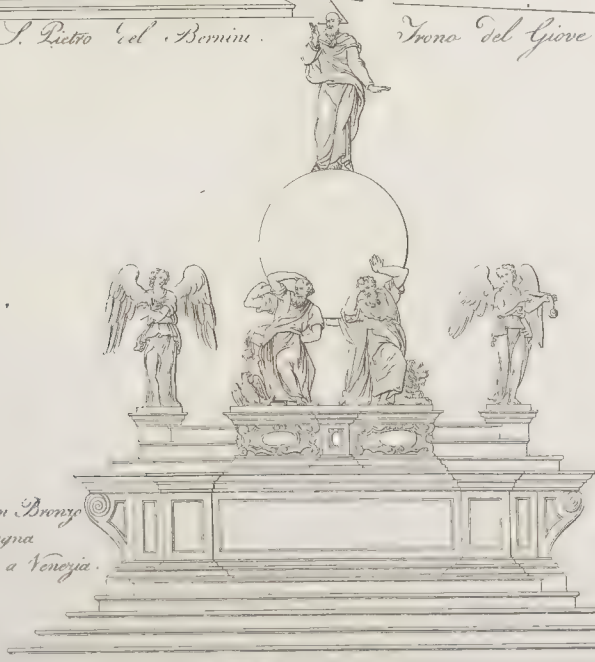
Preso dal Busto Colossale scolpito da se med.° l'anno 1812

Canova

F. Zecchin inc.

Giovanni Pisano
Nino Pisano
Pietro Paolo e Jacobello Veneziani
Donatello
Lorenzo Ghiberti
Bonarroti
Novelli inc.

Tav. XLVII

Bandinelli
Bernini
Angelo Rossi
Pietro Pacilli
Canova
Canova

Cattedra di S. Pietro del Bernini.

Trono del Giove Olimpico di Fidia

Maggior Altare in Bronzo di Girolamo Campagna in S. Giorgio maggiore a Venezia.